السينما العربية
وآفاق المستقبل

جان الكسان

الفن السابع 119

السّينما العربيّة
وآفاق المستقبل

جان الكسان

السّينما العربيّة وآفاق المستقبل

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٦

الفن السابع ١١٩

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

السينما العربية وآفاق المستقبل / جان ألكسان.- دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦ .- ٦٥٦ ص ؛ ٢٤ سم .-

(الفن السابع ؛ ١١٩)

١- ٧٩١,٤٣٠٩٥٦ أ ل ك س ٢- العنوان ٣- ألكسان

٤- السلسلة

مكتبة الأسد

مدخل تمهيدي

في العام اثنين وثمانين وتسعمائة وألف، صدر لي ضمن سلسلة «عالم المعرفة» كتاب بعنوان (السينما في الوطن العربي) كان أول محاولة من نوعها لتقديم دراسة لها طابع الشمول عن السينما العربية، رغم مرور أكثر من نصف قرن آنذاك على إنتاج أول فيلم عربي روائي طويل، وأن السينما العربية كانت قد أنتجت خلال تلك الفترة أكثر من ألف وخمسمائة فيلم روائي.

واليوم،وبعد أكثر من عشرين سنة، وبعد دخول العالم القرن الجديد من الألفية الثالثة، أحاول في هذا الكتاب استعراض واقع وإبعاد السينما العربية بعد أن احتفل العالم بمئوية الفن السابع، واستطلاع آفاقها المستقبلية مع القرن الجديد على الرغم من أن الناقد أو الباحث، يجد نفسه أمام واقع السينما العربية في مهمة صعبة عندما يحاول تقويم هذه السينما من خلال ملامح مشتركة للإنتاج السينمائي العربي، مما جعل هذا الفن - بشكل أو بآخر - انعكاساً للوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي المتباين بنسب متفاوتة بين هذه الأقطار، ومهما يكن هناك من قيمة وشأن لمختلف التعريفات التي تعطى لصيغة (السينما العربية) والقضايا التي تستدعيها. فإننا نرى أن هذا المفهوم ما يزال منفلتاً من التحديد طالما أن تعريف السينما لا يمكن إرجاعه فقط إلى اللغة التي تنطق بها، أو إلى المكان الذي تنتج فيه، أو إلى الرغبة التي تحرك المهتمين بها، بل إن المرء لا يمكن أن يغامر في تحديد هوية السينما إلا إذا توفرت لديه المقومات العضوية لوجودها من إنتاج وتوزيع واستغلال وتداول فعلي ضمن سوق محددة أو مفتوحة..

ولعل الحالات المتباينة للسينما العربية، وليس المدارس الفنية، والتي خلقتها الصراعات التي قامت لسنين بين توجهات كل من القطاع العام والقطاع الخاص، كان لها دور كبير في الخلل البادي،وفي التأرجح والاختلاف في الرأي والاجتهاد بين كون السينما فناً يجب أن يعتبر جزءاً من التوجيه الملتزم العام كالإذاعة والتلفزيون والصحافة وبقية أجهزة الثقافة والتربية والتوعية والإعلام، وبين أن تظل، أو يظل قسم منها، سلعة للربح والتجارة مثل بقية السلع العصرية المتداولة في سوق العرض والطلب، إضافة إلى التعاون المشترك المفقود بين السينمائيين العرب الذين يربط فيما بينهم اتحاد شكلي، وكذلك اختلاف النظر لهذا الفن واختلاف بنود الرقابة عليه بين قطر وآخر..

وسأعترف بأن المصادر التي توفرت لي من أجل إعداد هذا الكتاب كانت كثيرة لدرجة مفزعة.. فهناك أكثر من مئة كتاب عن السينما العربية، وهناك مئات بل آلاف الدراسات المنشورة في الصحف والمجلات والدوريات عن هذه السينما،وهناك كراريس ومطبوعات المناسبات السينمائية كالمهرجانات واللقاءات وأسابيع العروض.. وهناك المصادر الأجنبية والمترجم منها.. وبرامج معاهد السينما، مما يدخل الباحث في متاهة الفرز والاختيار والتلخيص. يكفي أن أذكر أن ما جمعته عن السينما في مصر وصل إلى حوالي ثمانمئة مصدر بين كتاب وكراس ومقالة ودراسة وتعليق وتحقيق ورأي وتحليل..

وما اشارتي إلى ضخامة مصادر السينما العربية إلا للتأكيد على أن الاهتمام بهذا الفن، الذي بدا لدى اختراعه مجرد تقنية هو فن العصر، اهتمام واسع ودؤوب على عكس بعض الآراء التي تقول أن السينما فن يعيش على هامش الحياة العربية.

جان الكسان
دمشق - سورية
٢٠٠٥

الفصل الأول

العرب .. والسينما

مع بداية احتفال العالم عام ١٩٩٥ بمئوية السينما، ظهرت بعض الآراء التي يستغرب أصحابها احتفال العرب بهذه المناسبة مستبعدين علاقة العرب المبكرة بهذا الفن كريادة في الزمن وكصناعة وانتشار.. ويطالب أصحاب هذه الآراء بأن يقتصر الاحتفال على الـــدول الرائدة في اختراع وصناعة وتسويق هذا الفن.. أما الوقائع فتؤكد العلاقة المبكرة للعرب بالسينما، بل وريادة في مجال الإخراج السينمائي النسائي،إذ سجلت المرأة العربية أنها كانت أول مخرجة في العالم..

وقد عرف العرب فن السينما كعروض منذ عام١٨٩٦ وكإنتاج روائي منذ عام ١٩٢٧ وهذا التاريخ متقدم في الزمن على كثير من أمم العالم وشعوبه، حتى بالنسبة لبعض المجتمعات الغربية التي شهدت الإرهاصات الأولى لنشوء هذا الفن الذي عرف باسم " الفن السابع ".

وكانت مصر التي لها دور الريادة في ميدان السينما العربية، الدولة الثانية في العالم التي تشهد عرضاً تجارياً لهذا الفن بعد أول عرض تجاري سينمائي في العالم، الذي كان يوم ٢٨ ديسمبر - كانون الأول - من عام ١٨٩٥ في الصالون الهندي بـــ "المقهى الكبير" في شارع كابوسين بباريس، كان أول عرض سينمائي في مصر، بعد العرض الفرنسي بأيام في أوائل

يناير – كانون الثاني – من عام ١٨٩٦ في مقهى زواني بالإسكندرية تبعه عرض في القاهرة يوم ٢٨ يناير – كانون الثاني – ١٨٩٦ في سينما سانتي بالقرب من فندق شيبرد القديم.

وتنفرد تونس – بعد مصر – بأسبقية خاصة في مجال العرض والإنتاج السينمائي، إذ شهدت الفن السينمائي كعروض عام ١٨٩٦، وبعد شهور قليلة من تقديم العرض الأولْ في مصر، كما كان للمصور التونسي "شمامة شكلي" فضل الريادة في إنتاج فيلم روائي قصير باسم "الزهراء" عام ١٩٢١.

وكانت سورية الدولة العربية الثالثة التي تعرض الأشرطة السينمائية التجارية وذلك عام ١٩٠٨ في مدينة حلب وعرف العراق العروض السينمائية في العام التالي ١٩٠٩ في دار الشفاء بمنطقة الكرخ.

ثم توالت بعد ذلك العروض التجارية السينمائية في بقية الدول العربية لتصبح السينما الملهاة الأولى في المجتمع العربي. هذه العلاقة المبكرة – قياساً إلى دول كثيرة في العالم – بين العرب والسينما كانت بسبب الهيمنة الأوروبية على مغرب العالم العربي ومشرقه منذ بدايات القرن العشرين فتنامت وتوسع انتشارها مع تنامي الأسواق الاستهلاكية الداخلية في هذه المجتمعات ومع بداية إحساس الشركات الغربية المنتجة والمحتكرة بمقدار ما يمكن أن تأتي به عروض الأفلام من أرباح مادية في البلدان البكر.

كما أدرك المهيمنون على التخطيط السياسي أنّ بإمكان السينما، أكثر من غيرها أنْ تكون سلاحاً مهما في أيديهم، مما جعلها بضاعة استهلاكية تصنع وتسوق عبر مراكز السينما العالمية في هوليوود وأوروبا، وباريس ولندن، ثم عن طريق إنتاجات محلية فيما بعد، جاءت في أكثرها مشوهة ومتممة للإنتاجات المترو بولية نفسها، وإن كانت أكثر قدرة على الإيصال

عن طريق استخدامها اللهجات المحلية وحشر النماذج المحلية حشراً كما في القاهرة وبومباي والمكسيك على وجه الخصوص.

وعن طريق السينما الغربية تسربت إلى المجتمع العربي أفكار متضاربة وإيديولوجيات متناقضة، ساهمت من جهة في إطالة أمد السيطرة الفكرية الأجنبية، ومن جهة ثانية في تأخير الوعي فدفعت أبناء المدن بصورة خاصة إلى محاولة التماثل مع الإنسان الغربي الذي قدمته السينما الوافدة كنموذج بكل ما لديه من حس فردي فهو الإنسان العصري المتفوق، الأنيق، زير النساء القوي الذي لا يقهر يصرع العشرات من الهنود الحمر مثلاً في معركة واحدة، مما جعل أيديولوجية محددة تسيطر على أفكار الطبقات الوسطى من المجتمع العربي. وبصورة خاصة بعد نزوح السكان الريفيين إلى المدن وإنشاء المدارس الابتدائية، وبعدها الإعدادية والثانوية التي كانت تهيئ معظم النازحين من الأرياف للانصباب في سوق العمل أي إكساب سكان المدن الجدد إرهاصات تعليمية تسهم في السعي لمتابعة السينما كاحدى أدوات الترفيه والمعرفة والإنفاق التفاخري ثم الانتقال بعد ذلك من مرحلة التلقي إلى مرحلة التصنيع والتصدير بتحقيق أفلام محلية أنتج معظمها على نمط وقياس البضاعة المستوردة، بل إن هذه الصناعة ازدهرت من حيث الكم في بعض الأقطار العربية ومنها مصر بصورة مذهلة وكان عدد الأفلام التي أنتجت في مصر حوالي ٤٠٠٠ فيلم حتى نهاية القرن العشرين.

ولم تكن هذه الأفلام في قسم كبير منها لتنتمي إلى أصالة البلدان التي تصنعها ولا تمت إلى مشاكلها الحقيقية بصلات متينة كما أنها لم تحمل الوعي السياسي أو الاجتماعي المتوخى إلا في مرحلة لاحقة (أواسط الخمسينات وبداية الستينات) حيث بدأ المتفرج العربي يتعرف إلى تيارات سينمائية وطنية أو

قومية، وكانت المدخل لمحاولة تحقيق سينما متقدمة ومتطورة ذلك لأن الاتجاهات الحديثة والتجديدية في السينما لم تظهر - كما في جميع المجتمعات في العالم - إلا من خلال التحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى (١).

وكانت سلطات الاحتلال الغربية كثيرة الحذر من السينما الوطنية، وكانت تضع العراقيل والصعوبات أمام قيام أية صناعة سينمائية في البلد الذي تحتله، وهذا ما أدى إلى عدم قيام صناعة سينمائية وطنية جادة، وظلت تستغل هذا الفن لصالحها، ووضعت له ضوابط وأسساً خاصة ظل تأثيرها إلى ما بعد الاستقلال بسنوات طويلة، وحتى عندما كان بعض المغامرين من الفنانين العرب يحاولون تحقيق إنتاج سينمائي، كانوا يجابهون بعراقيل من رقابة السلطات المحتلة لا تخطر على بال.

من ذلك على سبيل المثال، رفض الرقابة الفرنسية أول فيلم سوري ومنع عرضه لأن فيه مشهداً تظهر فيه البطلة - وهي مسلمة - بالمايوه، فقد اعتبر الرقيب هذا المشهد في الفيلم وهو فيلم المتهم البريء الذي أنتج عام ١٩٢٨، لايتناسب مع التقاليد والأخلاق العربية الإسلامية، مما اضطر أصحاب الفيلم لإعادة تصويره - بعد إسناد الدور إلى بطلة مسيحية (فنانة أجنبية اختيرت من أحد الملاهي) علماً بأن إعادة تصوير الفيلم في تلك المرحلة، وبالأدوات البسيطة التي لدى منتج ومخرج الفيلم كانت أمراً في غاية الصعوبة.

وعلى الرغم من أن الإنتاج الروائي العربي في السينما بدأ في وقت متقارب في أقطار ثلاثة هي مصر وسوريا ولبنان، إلا أن مصر انفردت وحدها وعلى مدى ربع قرن، بتحقيق إنتاج سينمائي كبير، أصبح نوعاً من "الصناعة الثقيلة" في حين لم تنتج سورية خلال الفترة نفسها سوى سبعة أفلام

وكذلك لبنان، ومن هنا غلبت صفة " السينما المصرية " على "السينما العربية " بشكل عام قبل أن تبدأ مرحلة الإنتاج العربي الواسع نسبياً في بلدان عربية أخرى منذ النصف الثاني من الخمسينات وبداية الستينات كما في سورية، والجزائر، ولبنان، والعراق، ثم المغرب العربي.

وفي العودة إلى بدايات السينما العربية نجد فيها محاولات قليلة وبدائية لتناول قصص من واقع ومعاناة الإنسان العربي، ولكن تلك البدايات المبشرة تحولت بعد ذلك، وفي مصر خاصةً أيام الاستعمار البريطاني وفي فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وعلى أيدي عدد من المنتجين التجار، إلى سلعة تجارية من .نوع جديد فحولت القصص الجادة التي يختارها بعض المخرجين الجريئين والمخلصين إلى نوع من الرقص المثير ،والغناء المتهافت مشاهد أقرب ما تكون إلى الأوبريتات المبتسرة التي تدس في الفيلم بمناسبة وبغير مناسبة،وتحقق للمجتمع نوعاً من التسلية،ونوعاً من الانشغال عن هموم الواقع ومنها مآسي الحرب والاحتلال،ووجود الأجنبي والأزمات الاقتصادية.. إلى آخر هذه القضايا التي تنخر في عظام الناس والمجتمع والوطن.

وأصبحت الأشرطة .. أكثر الأشرطة تدور حول شاب فقير يحب بنت الباشا، أو موظف صغير تحبه أبنة صاحب المصنع أو زوج تخونه زوجته، وآخر يتزوج أجنبية، ومطرب أو موسيقي مغمور يقع في هوى سندريلا التي يعلمها أصول الموسيقى،أو عن فنانين "غلابة" يعانون في فرقتهم المتواضعة، أو حي شعبي يعيش فيه الناس مع طبق الفول، بالإضافة إلى موجة الأفلام الاستعراضية والغنائية (أفلام فريد الأطرش ومحمد فوزي) والحب الذي من غير أمل والميلودراما التي ترفق عادةً بصفة اجتماعية.

هذا الواقع كان نوعاً من الانتكاسة للسينما العربية وعندما قامت في بعض البلدان العربية مؤسسات عامة للسينما كما في الجزائر ومصر

وسورية والعراق ومنظمة التحرير الفلسطينية،حاولت هذه المؤسسات أن تطرح بديلاً للسينما التجارية، ولكن المناهضين للقطاع العام السينمائي سعوا لإيقاعها في مأزق البيروقراطية الإدارية، وفي مطب الاتجاه الواحد مما جعل منتجي القطاع الخاص يستغلون الأخطاء الإدارية في المؤسسات وأرقام الأموال الضخمة التي أنفقت في محاولة للإجهاز عليها بحيث أصبحت شكلاً دون مفعول، ثم انحسرت إلى الظل وظلت المؤسسة العامة للسينما في سورية وحدها المعقل الأخير لسينما القطاع العام علماً بأن إنتاجها السنوي – على أهميته كمواضيع – هو إنتاج متواضع من حيث الكم.

بعد هذا دخلت السينما العربية مرحلة صحوة جديدة مع عودة مجموعة من الفنانين الشباب الجدد الذين درسوا فنون السينما في المعاهد الأجنبية وعادوا يحملون شهادات اختصاص، ويحملون معها أحلاماً وطموحات كبيرة كانت تصطدم أحياناً بالواقع التقليدي للسينما وبالعقبات الأخرى الروتينية مما حال دون طرح السينما البديلة أو السينما الجديدة بأبعادها كلها.

وهكذا وجد جمهور السينما العربية نفسه ولا يزال في هذه الحالة أمام واقع متباين الاتجاهات والمستويات على الشاشة الكبيرة، بين أقصى مراحل التساهل والمتاجرة، وأقصى حدود الالتزام والجدية، فأصبح هناك جمهور النخبة – وهو قليل من حيث العدد – يقبل على الأفلام الجادة إلى جانب جمهور آخر واسع من المتفرجين التلقائيين (ساهم التلفزيون في زيادة عدده)، يبكي مع أبطال الميلو درلما، ويطلق ضحكات عالية مع الحركات التهريجية التي تصل أحياناً إلى درجة التبذل، ويتعاطف مع قصص الحب السطحية التي تحشى عادةً بكل توابل السينما التجارية من مفاجآت مركبة، ورقصات مقحمة، ونكات وأغان ومشاهد لا مبرر لها، لا في السياق ولا في المعالجة الدرامية ولا في الهدف.

بعد هذا العرض لمسيرة السينما العربية في أهم محطاتها لا بد من الاستدراك والإشارة إلى ريادة حققتها المرأة العربية فهي تاريخياً الأولى في الإخراج السينمائي على جميع نساء العالم، إذ كانت الفنانة عزيزة أمير المخرجة الأولى في العالم بالنسبة للأفلام الروائية، أخرجت عام ١٩٢٩ فيلم "بنت النيل" عن مسرحية " إحسان بك " تأليف محمد عبد القدوس، وأخرجت "بهيجة حافظ " عام ١٩٢٢ فيلماً باسم "الضحايا" وعام ١٩٢٦ فيلماً باسم "ليلى بنت الصحراء " وأخرجت الفنانة فاطمة رشدي فيلم " الزواج " عام ١٩٢٣، وأخرجت الفنانة أمينة محمد فيلم " تينا دونغ " عام ١٩٢٧، وقد كتبت له السيناريو أيضاً وقامت فيه بدور البطولة.

وحول القضايا الجدلية التي أثارتها مئوية السينما عام١٩٩٥،كانت هناك عدة طروحات ناقشتها الصحافة العربية، بعضها يتعلق بالمناســبة نفسها، والبعض الآخر، وهذا ما يهمنا في هذا الفصل هو وقفة مع السينما العربية وما حققته خلال المئوية الأولى من عمر الفن السابع.

كان الموضوع الأول يدور حول عما إذا كانت السينما تقنية، كما بدأها الأخوان الفرنسيان(لوي وارنست لوميار) في منتصف تسعينات القرن التاسع عشر، أم هي فن كما لدى الفرنسي الثالث "جورج ميلياس" الذي انتقل من تقنية الصورة المتحركة إلى فنيتها فما أن أطل القرن العشرون حتى كان قد وضع على الشرائط عشرات الحكايات، وأنشأ استديو في الضاحية الباريسية، وربط المسرح والسحر والشعوذة والخدع وآداب حكايات الجنيات، وروايات "جول فيرن " وبعض فصول التاريخ بذلك الفــن الصاعد الذي كان يبدو أن ميلياس أدرك باكراً أنه سيكون فن القرن العشرين من دون منازع (٢).

وباختصار إن القرن العشرين كان عصر السينما، صحيح أنه عرف إنجازات أخرى علمية وأدبية وفنية تجعل منه واحداً من أعجب عصور البشرية وأكثرها امتلاءً وتغيراً جذرياً، ولكن تبقى السينما المكان الذي عبر فيه الإنسان عن نفسه أكثر من أي مكان آخر: مكان حمل الشعر والمسرح والموسيقى والفن التشكيلي والرواية والغناء في ثناياه.

مكان حمل الحركة في مقابل سكونية الفنون الأخرى، مكان عبر فيه الإنسان عن نظرته إلى ماضيه، وإلى حاضره، وعن تطلعاته المستقبلية، مكان عبر فيه الإنسان عن الحب والكراهية، عن العنف والتسامح عن الرغبة والعفة.. عن الحياة كلها بما ومن فيها.

عبر السينما تعلم مئات الملايين من الناس كيف يعيشون وكيف يموتون، كيف يخلقون الصراعات وكيف يصلون إلى السلام، وعبر السينما ضاقت مساحة العالم، ولم تعد مجاهل أفريقيا وتضاريس الصين وأزقة نيويورك وحارات القاهرة وأرياف أوروبا وأصقاع سيبيريا وألاسكا وأرض النار مناطق مجهولة يحلم مئات الملايين بأن يروها ولا يستطيعون، كل هذا تحول في السينما، صوراً متحركة وأماكن تضج بالحياة، ألوانا وموسيقى، وعرفت الشعوب كيف تتعرف بعضها إلى بعض فنونا وآدابـاً وأحلاماً(٣).

وإذا كانت هناك آراء كثيرة قد طرحت في المراحل التي سبقت مناسبة مئوية السينما، وإذا كان هناك أكثر من ناقد تحدثوا عما أسموه " أزمة السينما العربية " فإن المناسبة إياها جددت طرح الآراء المتضاربة والمتباينة حول واقع هذه السينما ولما كان الاجتهاد الفردي حول مثل هذا الموضوع الشائك يشكل مجرد انطباعات شخصية، فإننا نرى أن أهمية البحث توجب استقراء أكثر من رأي وأكثر من موقف. لعل في استطلاعها ودراستها محاولة لخلاصة

مجدية حول هذه الأزمة، إن كانت واقعة، مع الإشارة إلى أنها قد لاتكون مقتصرة على السينما العربية بدليل أن السينما الفرنسية، التي كانت "أم السينمات " تراجعت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين أمام السينما الأمريكية الكاسحة ومع هذا فهي – كدولة تصر – رغم أزمتها الإنتاجية الخانقة – على دعم السينما في أقطار كثيرة ومنها أقطار عربية مثل مصر ولبنان وسوربة والمغرب، ولهذا يمكن أن نقول:

أن بعض الأفلام العربية هي الأكثر جدية، حتى من دون أن تكون ممولة من قبل فرنسا، في المهرجانات أو في عروض التلفزة وأحياناً في عروض الصالات قبل أن يعرف بها عربياً ومن هنا تتبع أهمية مهرجان السينما العربية الذي يقام مرة كل عامين في رحاب معهد العالم العربي، هذا المهرجان الذي بات يبدو وكأنه مهرجان حقيقي لما يمكننا أن نسميه " السينما العربية الجديدة " الذي يحمل أصحابها أسماء قد لا تكون شديدة الشهرة في بلدانها. ولكنها بالتأكيد باتت شديدة الحضور في العالم وهي بفضل هذا الحضور باتت تدخل السينما العربية في زمن العالم الجديد مما ينعكس بالتالي بشكل إيجابي على حضور هذا النوع من الأفلام العربية في الداخل العربي. نقول هذا وفي ذهننا نجاحات بعض الأفلام التونسية، وبعض ما ينتجه السينمائيون اللبنانيون والسوريون بين حين وآخر (٤).

وفي الوقت نفسه نذكر سلسلة الانزياحات التي عاشتها وتعيشها السينما العربية، وبصورة خاصة منذ بداية عقد التسعينات من القرن العشرين، وهناك دراسة جادة في هذا المجال (٥) تقول:

إن الغياب الدائم للسينما العربية عن المنافسة في الساحة العالمية لايعني سوى غياب الفكر الخلاق الذي يتمكن من المنافسة وفرض – قيمه الثقافية، فالسينما،ذلك الفن المعبر عن الحضارة والتاريخ يصبح في وطننا فنا بلا ذاكرة..

وحتى لا يتهم صاحب الدراسة بالإجحاف والتشاؤم يسارع إلى القول بان من أسباب هذا الغياب والعجز: انكماش الإنتاج، وقلة دور العرض السينمائي، وفوضى واحتكار التوزيع، وتسيد النشاط الإنتاجي لهذه السينما، والإمكانات التقنية ذات المستوى المتدني، ثم أخيراً الرقابة السياسية والفكرية والاجتماعية وقيودها الصارمة.

إن التفسيرات التي تعطى لحال التأزم السينمائي العربي نراها تجليات لأوجه مختلفة ومتكاملة للأزمة الأعمق التي تمر بها مجتمعاتنا العربية، وخاصةً على الصعيد الثقافي. فليس الواقع السينمائي المعيش سوى جزء مكون من نسيج الواقع الثقافي العربي المعيش، وما الإبداع السينمائي إلا جزء من نسيج الوجدان الثقافي العربي عموماً، يتألق بتألقه وينتكس بانتكاسه، بغض النظر عن استثناءات قليلة تتمثل في " تألقات " فردية هنا وهناك.

وتلك هي منطقة النقاش الأهم بالأولوية الآن، وأكثر من أي وقت مضى، بالتألق المتعمق، والأدعى للتدارس النظري والنقدي على المستويين الفردي والمؤسسي، مادام الأمر يتعلق باستشراف آفاق تجاوز فعلي وشامل لحال التعثر التي تثقل خطى السينما العربية، وتهبط بأدائها الفني والجمالي معاً على منحدر الإنجاز السلبي.

فعلى الرغم من عثرات السينما العربية وسلبياتها التي لا تحصى، فإنها موجودة. وقد فرضتْ نفسها في بعض مراحلها، كجزء أصيل ومؤثر أحياناً في الثقافة القومية للمجتمعات العربية،كما أنها لعبت « قصدت هذا أم لم تقصد بمختلف أجيالها" دوراً مؤثراً في تعزيز الهوية الثقافية لبعض المجتمعات العربية.

وقامت أحياناً بصياغة عصر بأكمله بأحلامه بالتطور والرقي والسلام في ظل المراحل الأولى للاستقلال الوطني، وكذلك بانكساراته وانقساماته

وإحباطاته وهزائمه. وحاولت السينما بحضورها الجماهيري الواسع صياغة تلك الأحلام البريئة، أو بعبارة أدق، تجسيد تلك الأحلام الجميلة على صفحة مخيلاتنا، في فترة بالغة الحساسية من تاريخنا المعاصر،امتدت على جسور سنوات القرن العشرين(٦).

إن السينما العربية لم تتمكن من القيام بالدور المنوط بها، كأهم وسيلة لنشر الوعي والتوجيه الفكري والثقافي خلال القـــرن العشرين، فقد أهدرت ما لديها من إمكانات لخدمة أهداف تجارية محدودة، ولم تستثمر على المستوى الفكري ما في التاريخ العربي والحضارة العربية من إمكانات يمكن توظيفها من أجل خدمة المشروع العربي الوحدوي ودعم حركة نهضة جديدة في العالمين العربي والإسلامي.

كما أنها لم تسع لتفعيل الدور الجماهيري في النضال الطويل ضد المستعمر، وعن خوض معركة التقدم التي تطلبها مشروع النهضة العربية الحديثة، ومع ذلك علينا ألا نهمل الإشارة، بوجه خاص، إلى "بعض" الأدوار والمحاولات التي لعبها الإنتاج في السينما العربية هنا وهناك وتأثيره في تعزيز بعض ظواهر التحول في المجتمع العربي.

فقد نجحت الصناعة أحياناً في إحباط المسار الذي كان مرسوما للسينما العربية في بداية نشأتها على يد المستعمر، وبقيادة عدد من الصناعيين السينمائيين (مصر بصفة خاصة)، حتى يجعلوا منها آلية مهمة من آليات الاختراق والهيمنة، فكريا وثقافيا، للجماهير العربية.

وقد نجحت هذه الصناعة الوليدة إلى حد ما بعد تحقق هذه السيطرة الوطنية على تقنيات الإنتاج، ومن ثم منطلقات الرؤية وتوجهات التجريب الفيلمي،إلى رافد لتعميق المشاركة في إغناء إمكانات التغير الثقافي والاجتماعي

وإضفاء نوعية متجددة إلى الرصيد الجمالي والإنساني لهذا الفن عربيا وعالميا، ولكن هذا استثناء من قاعدة عامة (٧).

وإذا كانت المهرجانات السينمائية العربية قد عقدت عشرات الندوات لمناقشة قضايا ومشاكل السينما العربية،فإن البيانات والتوصيات التي صدرت في اختتام تلك المهرجات، ظلت أطنانا مكدسة من الورق دون حتى محاولة لتوزيعها على المؤسسات السينمائية العربية أو حتى على السينمائيين العرب أنفسهم، الذين لم يحاول أي منهم أن يحمل هذه الدراسات وهذه البيانات وهذه التوصيات في حقيبته التي لا تكاد تتسع للثياب وللهدايا...

وقد لفت الانتباه في استعراض مصادر هذا الكتاب صفحتان منشورتان في إحدى المجلات العربية الفنية (٨). تلخصان ندوة عقدت في الكويت حول أزمة السينما العربية،شارك فيها عدد من الفنانين العرب على هامش مهرجان الخليج الثالث، ونظمت الندوة صحيفة السياسة الكويتية..

كان موضوع الندوة (نحو إنتاج تلفزيوني وسيمائي عربي أفضل) وواضح من العنوان أنه يحتاج أكثر من ندوة ولهذا كانت الآراء مكثفة ومبتسرة لأنه ليس هناك من يستطيع أن يقدم " وصفة " لمثل هذا النهوض في مثل هذين القطاعين المهمين فقد ركبت الحيـــرة المنتدين وتساءلوا من أين نبدأ ؟ من النص أم من الإنتاج، أم من الإخراج، أم من التوزيـع.. أم من هذه الأمور جميعها.

وعلى الرغم من تضارب الآراء وتنوعها فقد حاولت الفنانة السيدة مديحة يسري، أن تختصر المشكلة في قضية التوزيع والسوق العربية المغلقة أمام الفيلم العربي، وفي تلك الندوة وجميع الندوات المشابهة يرد المشاركون فيها أسباب الأزمة إلى التكاليف المادية دون غيرها، مما صرف الأذهان والآراء عن

الوجوه الأخرى للموضوع في حين ترجع بعض الآراء الأزمة المستمرة للسينما العربية. والتـــي يبدو كأنها تكاد تستعصي على الحل إلى غياب النص السينمائي المتكامل بشقيه الثقافي والفني، وبملحقاته التقنية، أي غياب السيناريو الذكي والجيد، والمعالجة الدرامية المعمقة، والحوار المتماسك، وبالتالي غياب البناء الداخلي السوي للشخصيات، والسياق المكاني، وتطور الأحداث، هذا البناء الذي يفترض أن يكون متمكناً من تقنياته الفنية المطلوبة .. وهذه التفاصيل كلها تعتبر أموراً جوهرية وبدهية في أي عمل سينمائي (٩).

ولا يمكن الكتابة عن أزمة السينما العربية، في تسعينيات القرن العشرين مثلاً من دون التوقف عند ما تعانيه السينما المصرية، لجهة المآزق الإبداعية والفنية، تماماً كعجزنا عن الكتابة عن تاريخ هذه السينما ونتاجاتها المختلفة، من دون البدء من واقع السينما المصرية أولاً، وقبل كل شئ ذلك أن مصر، على الرغم من التراجع في نوعية نتاجاتها البصرية وكميتها، لاتزال عاصمة الفن السابع العربي، ومرآة السينما العربية، كون السينما المصرية الأقدم تاريخياً والأغزر إنتاجياً.

ولا ينتقص هذا الكلام من القيم الفنية والثقافية لبقية السينمات العربية، التي عرفت كيف تعكس العديد من القضايا الإنسانية والوطنية والاجتماعية والحياتية، مستجيبة - في الوقت نفسه - للشروط الجمالية والفنية، ومواكبة - أيضاً - التحولات الحضارية والفكرية. هذه السينمات العربية (مصر، لبنان، سورية، تونس، الجزائر، المغرب، فلسطين، في الدرجة الأولى).

احتلت حيزاً خاصاً بها في المشهدين العربي والغربي، باختراقها العديد من " الحواجز " النفسية والسياسية والثقافية، العربية والغربية معا، الأوروبية تحديداً، وبنيلها إعجاباً نقديا وجماهيريا لافتاً للنظر.

علينا أن نفصل، هنا بين مسألتين: فالأعمال السينمائية العربية التي اخترقت الحاجز الغربي، لم تتنازل كلها عن التزام أصحابها قضايا الفرد والجماعة، قوميا أو إنسانيا،عربيا أو عالمياً. في المقابل، ثمة مخرجون عرب أدركوا "سر" اللعبة الدولية، وتهافتوا على " الأمجاد " الأوربية، فقدموا أعمالاً تدغدغ الذوق الغربي، وتضرب على وتره الحساس، على حساب الذات.

لم يكن هذا الأمر حكراً على فئة من دون الأخرى، أو على دولة عربية واحدة: فالتنازل والتهافت والتزلف، أمور لها علاقة بنفسية المرء، وبأسلوب تفكيره وتعاطيه مع المسائل.غير أن قيمة العمل السينمائي لا ترتبط دائماً بنهج المخرج وتطلعاته: أحياناً، ينحدر الفيلم إلى مستوى ردئ من التقنيات الفنية والمعالجـات الدرامية والثقافية، مع احتفاظـه بعلاقـة سوية بالأفكار العامة، من دون تزلف أو ادعاء. وأحياناً أخرى يصل التهافت في المواضيع المختارة إلى حدود مؤسفة مع أنها مغلفة في مسار درامي تقني، فني، رفيع المستوى (١٠).

ويؤكد كثير من النقاد، أنه على الرغم من البيانات الكثيرة الصادرة عن المهرجانات السينمائبة العربية فإن بيان لجنة التحكيم الخاصة بالدورة السادسة والعشرين لمهرجان (جمعية التعليم المصرية) الذي صدر في مارس ٢٠٠٠، يعتبر أكثر هذه البيانات قرباً إلى أزمة السينما العربية حيث تضمن قراءة تحليلية أصابت إلى حد كبير مكمن الجرح بإضائتها جوانب التراجع الخطر، ونوعيته، في مستوى اللغة الإبداعية، درامياً وجماليا وفنيا والذين تسنت لهم المشاركة في بعض أبرز المهرجانات السينمائية العربية، (القاهرة، دمشق، البحرين، قرطاج، الإسكندرية، باريس، بيروت). في دوراتها الأخيرة

تحديداً، اكتشفوا الدرك الذي وصلت إليه أحوال السينما العربية، تماماً مثل أولئك الذين شاهدوا أفلاماً عربية أخرى، من المغرب العربي إلى لبنان، من دون تناسي العديد من الإنتاجات المصرية التي شكلت جزءاً من حالة التردي السينمائي العربي.

ومن يلق نظرة عابرة على الأفلام المصرية و" العربية " التي أنتجت أخيراً، يكتشف عمق الأزمة المتجلية بوضوح لا لبس فيه. فالبيان لم يحصر الأزمة بغياب الإنتاج والتمويل، كما ادعى ولا يزال كثيرون من السينمائيين والنقاد، بل شدد على تنامي السذاجة في المواضيع، والركاكة في المعالجة الدرامية، والفقر في الجوانب التقنية. كأن هذا التشديد يؤدي إلى ملاحظة سطحية الاختيارات التي يلجأ إليها بعض السينمائيين، الذين يستسهلون التعاطي مع السينما، معتبرينها مجرد صناعة لا يعيبها إذا أنتجت بضاعة فاسدة، متناسين أن الجمهور الذي ربما يستسيغ أفلاما عادية "ربما لبعض الوقت، مهما طال "، لن يلبث أن يبتعد عن الصالات التي تقدم له مثل هذه العروض.

إن غلبة الطابع الترفيهي للسينما يسلبها أهم خصائصها كأداة لتحريك الفكر والوصول إلى صيغة تتناسب معها كأداة للثقافة الشعبية باهظة التكاليف، وعدم الخضوع للمقتضيات التجارية التي تجعل السينما أسيرة نظرة (الجمهور عايز كدة) ولا يتأتى هذا إلا بردم الهوّة التي تفصل السينما عن غيرها من الأنشطة الثقافية والأدب على رأسها، فالكتّاب مدعوون – مؤلفين ونقاداً – من أجل إنقاذ السينما من طابعها الترفيهي والسطحي.

وربما تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى ندرة الكتابات النقدية الجادة، ومحدودية الدراسات والإسهامات النظرية على صعيد تلك الإشكاليات، وإلى الارتباط الوثيق بين الندرة البحثية لآفاق التعثر السينمائي العربي، ومحدودية

النظرة للسينما كإبداع مجتمعي شامل، وتطويقها داخل إطار الترفيه المحض، والتسلية البحتة (١٢).

وعلى الرغم من هذه الصور المتباينة عن السينما العربية بين الأسود والأبيض والرمادي، بالإضافة إلى صورة الألوان البهيجة، فإنها، في كثير من مراحلها تتميز بجماليات خاصة بها مع استبعاد الأفلام التي اعتمدت على الخطاب الحكائي كمرتكز، دون الاهتمام بالحواس الأخرى واستنفارها، بمعنى أن معظم الأفلام العربية هي حالة سمعية بالدرجة الأولى، تهتم أولاً وأخيراً ببناء حكاية مسلية عبر توليفة تقليدية تعتمد الميلو دراما في تأجيج الحدث إلى نهاية سعيدة على أي حال.

لكن المثير للاهتمام، أن مجموعة من السينمائيين العرب انتبهوا باكراً إلى هذه العلة في السينما العربية وحاولوا الاهتمام بالجانب البصري الموازي للجانب الدرامي في الفيلم عبر فهم دقيق للكادر وأهميته المشهدية في إبراز جماليات خاصة للفيلم، وأبرز هؤلاء في المراحل المبكرة من السينما العربية " يوسف شاهين " و" صلاح أبو سيف ".

إذ اهتم شاهين بالتوليف المونتاجي ذي الإيقاع السريع متأثراً بالتيارات السينمائية الأمريكية، فخلص أفلامه من الترهل، مؤكداً على أهمية التقطيع السريع في المونتاج لإبراز الحدث وكان فيلمه "باب الحديد" علامة في تاريخ السينما العربية سواءً كقيمة سردية أو كمعمار جمالي، إذا اختار محطة السكة الحديد مكاناً للأحداث عبر نماذج مهمشة في المجتمع، تعيش مأزقها النفسي وانفعالاتها الداخلية بعنف وحرارة.

فيما اهتم "صلاح أبو سيف" بدراسة التفاصيل والاستفادة من الرموز في إيصال أفكاره، وفي استعراض لمعظم أفلامه نرى اهتمامه بالمكان

وتفاصيله انطلاقاً من الحارة الشعبية التي تشكل أقدم الجماليات العربية في السينما باعتبارها المحور الأساسي لوجود الشخصيات المتنوعة التي تساهم بتشكيل الحدث الواقعي بالدرجة الأولى.

يمكننا هنا أن نقارن سينما صلاح أبو سيف بأدب نجيب محفوظ لاهتمامها بالحارة الشعبية وما تحمله من خصوصية محلية، ثم محاولته تفتيت الإطار العام إلى أجزاء أصغر هي البيوت وما تحتويه من تفاصيل ترمز إلى هوية المكان:

الجدران، الصور المعلقة داخل المنزل، الرسوم على الأبواب والنوافذ، الأقوال المأثورة وقد يصغر المكان إلى حمام شعبي، كما في فيلم "حمام الملاطيلي" ثم أصغر ليدور الفيلم كاملاً ضمن محيط ضيق مثل "المصعد" كما في فيلم "بين السماء والأرض" أو يصبح رحباً كما في فيلم " البداية " الذي تدور أحداثه في واحة صحراوية.

لقد حرّض يوسف شاهين وكذلك صلاح أبو سيف وإلى حد ما توفيق صالح، الأجيال اللاحقة من السينمائيين على تطوير جماليات الفيلم العربي إيقاعياً ودلاليا على أرضية واقعية، فيما جاءت تجربة المخرج " شادي عبد السلام" في فيلمه الروائي الوحيد "المومياء" أشبه بالتحفة السينمائية المنفردة في إبراز مفهوم جمالي جديد للسينما العربية عِبر تشكيل بصري أخاذ، استفاد من الميثولوجيا الفرْعونية وطقوسها في إيصال رسالة بصرية مثقلة بالرموز والدلالات الموحية مما جعل هذا الفيلم مرجعاً للاستفادة من جمالياته في التكثيف واستنفار الحواس كاملة لتلقي هذا العالم الثري والمشبع على مساحة الكادر ورغم خصوصبة هذه التجربة وثرائها فإن سينمائيين قلة استفادوا من هذه الخصوصية في تطوير أدوات السرد الفيلمي (١٣).

ومع دخول قرن جديد مليء بالتطورات التقنية والحضارية والفكرية والعلمية، لا يسعنا إلا أن نتساءل عما يمكن أن تقدمه لنا سينمانا القومية: هل نتوصل إلى حل ما لأزماتنا المتنوعة؟ ما الذي يفعله خريجو المعاهد الأكاديمية والجامعية:هل يمكن المراهنة عليهم، بصفتهم "سينمائيي المستقبل"، أو أنهم سيبقون عاطلين عن العمل السينمائي الاحترافي؟ هل ستتفاقم أزمة الإنتاج والإبداع.

أو أن التقنيات الحديثة المستخدمة في أوربا وأمريكا (تقنيات" فيديو ديجيتال") أو السينما الرقمية قادرة على منح السينما العربية بعضاً من نبض جمالي ودرامي ما؟ تصعب الإجابة. فالخوف كبير من أن تتفاقم الأزمات في ظل غياب سياسات ثقافية وفنية متكاملة، إن على الصعيد الرسمي – الذي يفترض به منح النتاج الثقافي والفني مزيداً من الحريات الفردية والجماعية، إلى جانب تقديمه مختلف الإمكانات الإنتاجية المطلوبة، أو حتى على صعيد الشركات الإنتاجية الخاصة أو المستقلة،من دون إغفال تراجع القيم الإبداعية، والمواهب الجدية، والمخيلة الخصبة والثرية بالوعي والمعرفة والتجربة في المقابل، ثمة أمل ما في أن تستعيد السينما العربية حيويتها وجودتها وحضورها، بعض المخضرمين لا يزال حريصاً على الإنتاج الإبداعي، وبعض الشباب متحمس للعمل السينمائي، وبعض الطلاب المتخرجين أثبت امتلاكه مبادئ الاجتراف المهني والجرأة في اختيار المواضيع والرغبة في ابتكار أشكال جديدة للتغيير(١٤).

من هنا ترتفع بعض الأصوات التي تقول إن السينما العربية الجديدة في خير بشكل عام، وهي تنتج أفلامها وتفرز منتجيها وجمهورها إضافةً إلى تراكمها بدأ ينتج حتى ممثلوها وتقنيوها، وفي بعض الأحيان ينتج المخرج

نفسه كنجم أساسي لفيلمه فاليوم يشاهد فيلم للناصر خمير بسبب مخرجه، وكذلك الحال مع يوسف شاهين وبعض الشيء مع يسري نصر الله، وإلى حد ما مع محمد خان أو خيري بشارة، في الوقت الذي لم يعد يجد مخرج ينتج مثل داود عبد السيد صعوبة في الانكباب على فيلم جديد له.

وبعض السينما العربية يجد طريقه للعرض في أبرز محطات التلفزة الأوروبية ولا سيما الفرنسية والبريطانية منها، بل أن بعض هذا البعض يكاد يكون عرضه التلفزيوني من هذا النوع عرضه الوحيد (١٥).

هنا لا بأس من أن نعود بعض العقود إلى الوراء لنلاحظ، مع مؤرخي السينما والمجتمع في العالم العربي، بأن السينما كانت على ما يرام وعلى الرغم من خصوصيتها، وانفتاح عيون الرقابات عليها، والقواعد الاقتصادية والمالية التي تحكمها، كانت الأكثر حساسية بين الفنون في عملية رصد ما يحصل في المجتمعات، فمنذ إرهاصات الإحساس بهزيمة حزيران (يونيو)، وبأن الأمور لاتمشي على ما يرام في مجتمعاتنا كمافي أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وبرهان علوية وعمر أميرلاي وجماعة السينما الجديدة في مصر، إلى زمن الانفتاح أو مجابهة سينما الواقعية الجديدة - بدرخان، الطيب، بشارة الميهي، ومحمد خان - إلى مراجعة التاريخ وتجاربه من " جيل " خليل شوقي إلى " ليل " محمد ملص مروراً بـ " كفر قاسم " برهان علوية، وصولا إلى السينما التي تحاول اليوم - على طريقتها أخطأت في ذلك أم أصابت - إن تجابه مسألة التطرف والتعصب وما يسمى بـ " الإرهاب " (لدى مرزاق علواش والأخضر حامينا وخصوصاً لدى يوسف شاهين ويسري نصر الله ..)

في كل هذا تبنت السينما الفن الأكثر حساسية وفي بعض الأحيان الفن الأكثر استجابة لتحديات الواقع والرد عليها، والسينما حين تصل إلى هذا

تصل طبعاً إلى منطقة الخطر، وتسهل على أصحاب النوايا السيئة " تفسير" ما يحدث من تجاوب إنتاجي غربي مع المشاريع العربية بكونه تجاوباً مع مبدعين يحاولون التنديد بما يحدث في مجتمعاتهم وبما يتناقض مع مصالح الغرب في هذه المجتمعات بل ثمة من يطرح هذه الرؤية حتى في المجال الشكلي حيث لم نعدم وجود من يتهم " جماليات "الناصر خمير بالرغبة في مسايرة النظرة الاستشراقية إلى عالمنا العربي والإسلامي.

كل هذا، بالطبع، يضع السينمات العربية في الخط الأول من صدام الأفكار، وصدام المصالح وصدام الأهواء في عالمنا العربي. ويجعل من هذه السينمات قضية القضايا في حد ذاتها. وهي مكانة ما كان يجرؤ أحد على أن يحلم بها للسينما، كل أولئك السينمائيين الكبار الذين مهدوا بأعمالهم لولادة السينما العربية الجديدة التي نتحدث عنها، من هنري بركات إلى كمال الشيخ ومن الأخضر حامينا إلى صلاح أبو سيف وعاطف سالم. هذا لأن السينما العربية تبدلت بشكل جذري (١٦).

وإذا كانت الحروب موضوعاً أساسياً في سينما أكثر الأمم والشعوب، وخاصةً الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، فإن حروب الأمة العربية التي لم تنقطع طيلة القرن العشرين ومع بداية القرن الحادي والعشرين في فلسطين والجزائر، ولبنان، ومصر، وسورية، واليمن والعراق والخليج وغيرها، أنتجت سينماها الخاصة ذات الوجوه والمعالجات المتباينة بين الجدية والخطابية، مما يدخلنا، كما تؤكد دراسة ضافية عن هذه الأفلام (١٧)، في صلب المنظومة الفكرية التي حكمت دائماً وفي شكل إجمالي معظم أفلام الحروب العربية، فنحن إذا استثنينا فيلم (وقائع سنوات الجمر) للمخرج الجزائري "الأخضر حامينا" الذي فاز بالسعفة الذهبية في

مهرجان " كان عام ١٩٧٥ "، وفيلم (خارج الحياة) للمخرج اللبناني " مارون بغدادي " الذي نال جائزة النقاد الكبرى في إحدى دورات المهرجان ذاته، إذا استثنينا هذين الفيلمين، وأفلاما مصرية قليلة العدد مثل (أبناء الصمت) و(أغنية على الممر) سنجد أن أفلام الحرب العربية تنطلق دائماً من "هم القضية " أي من بعد إيديولوجي مرسوم سلفاً، يتوافق تماماً مع ما قد نسميه عقلاً قومياً حصيناً " مصالح الأمة " دونما التفات - بالطبع - إلى الفرد وأهميته في تلك المعمعة.

وواضح هنا أن أمة تحب أن تنشد مع مغني الفصل الأخير من حياتنا الحربية كلاماً يعد بأن يسقط منّا مليون قتيل شرط أن تعود القدس، لا يمكنه أن يتطلع بكثير، أو قليل من الجدية إلى الفرد فيتساءل عن مصيره خلال الحروب.

ومن هنا فإن الغياب الأكبر في عشرات الأفلام العربية التي تحدثت عن الحروب ودائما من موقع تمجيد الانتصار، وتأليه الحرب والقتال ودعوة السلاح إلى أن يظل " صاحيا على الدوام " حتى لو نامت الدنيا.... حاسهر مع سلاحي " كما يقول شعر محسن الخياط الذي انشده عبد الحليم حافظ في "خللي السلاح صاحي" الغياب الأكبر كان غياب الفرد الذي نظرت إليه الأفلام دائما على أنه مجرد رصاصة في بندقية الحرب.

من هذا المنظور نجدها نادرة تلك الأفلام التي وضعت الفرد في مواجهة أسئلته الحقيقية والقلقة عن الحرب وجدواها، وعما إذا كان هناك حقا ما يمكننا أن نسميه " حرباً عادلة " فالحرب بالنسبة إلى السينمائيين العرب " أكثر جدية من أن.نترك أمر الاهتمام بها إلى ذاتية المبدعين" وحين تكون الحرب هي الموضوع، لا يكون ثمة مجال لأي انتقاد أو نقد ذاتي. أو حتى لتصوير العدو تحت لمحات إنسانية.

وإذا ما حدث يوماً لمخرج تونسي، مثل " رضا الباهي " أن وضع في فيلم له شخصية جندي إسرائيلي يطرح على نفسه أسئلة تتعلق بجدوى قتله للأطفال الفلسطينيين واصلاً إلى حد استشارة طبيب نفساني، تحل اللعنة على هذا المخرج، لأنه يحاول ولو بهذا الشكل الموارب العكسي أن يؤنسن العدو بعض الشيء.

وإذا حاول مارون بغدادي، ولو من موقع افتتان كلي بالخاطفين من أبناء بلده، أن يتعاطف بعض الشيء مع الأجنبي المخطوف من دون ذنب، يهاجم ويرجم طبقاً لمقولة "انصر الأخ ظالماً كان أم مظلوماً "ثم إذا أتى"محمد الأخضر حامينا" وحاول أن يقول وفي حتى تأريخه للنضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي:

إن تناقضات في الصفوف الوطنية قد وجدت وأساءت إلى الثورة يهاجمم بصفته " عفيلاً للاستعمار الفرنسي " أما إذا جاء علي عبد الخالق في " أغنية على الممر" ليعطي جنوده المحاصرين المهزومين، ماضياً وتاريخاً وحنيناً وندماً، فإنه يشجب لأنه " يبطن من خلال هذا موقفاً يقف في التعارض مع مصلحة الأمة ".

وذلك، في بساطة، لأن الحرب تشكل جزءاً من تاريخنا، ولأن تاريخنا هو تاريخ الجمع، لا تاريخ الفرد. ولأن تاريخنا، ككل تاريخ يحمله قوم من الأقوام على أكتافهم هو تاريخ مقدس، يُصنع جماعياً، ويُصدّق جماعياً، ويُطلُ على الدوام باسطاً سلطانه وسلطان الجماعة فوق كاهل الأفراد.

ومثل هذا التاريخ في جبروته وهيمنته الكلية وفي حضوره حتى في قلب اليومي من حياتنا، لا يعود فيه مكان للفرد .... ولا حتى لمحاسبة الفرد لنفسه. وفي يقيننا، أن جزءاً أساسياً من مشكلتنا الأنطولوجية في حياتنا الراهنة، يرتبط بهذا الواقع، بغياب الفرد.

ولما كانت الحرب جزءاً أساسيا من هذا الواقع، جزءاً يتجدد باستمرار، على إيقاع الحروب والمعضلات والمشاكل التي نعيش، بل وربما تكون أسلوب مجابهتنا الوحيد، في الواقع وفي التخيل لعصر يجابهنا ويرعبنا دخوله، كما يرعبنا التخلي عنه كليا، بات من المنطقي أن الموقف من الحرب سواءً كان جماعياً ممجداً – وهو ما تعبر عنه وتدعو إليه معظم أفلام الحرب العربية – أم كان ناقداً – وهو ما يتعين على الفرد أن يمارسه كوسيلة لتوكيد فرديتـــه – يصبح جزءاً من صورة دخولنا العصر أو خروجنا منه.

ولعل سينما عربية مستقبلية جديدة تعطي الفرد حرية الموقف من الحرب، ومن قضايا أخرى مصيرية مماثلة.

وتظل صورة السينما العربية أكثر ميلاً إلى القتامة في أكثر الندوات والمهرجانات كما حدث في ندوة: (السينما العربية... نظرة مستقبلية) التي أقيمت في الكويت (١٨) حيث سادت نغمة التشاؤم بحيث بدت الندوة وكأنها عقدت لتفضح واقعاً محزناً للسينما العربية في مختلف أقطارها، وتؤكد أن عناصر التراجع فيها كمياً وكيفياً وفكرياً إنما ترجع في معظمها إلى أسباب مشتركة قد يكون أقساها ما حاق بالسينما الجزائرية التي كانت منذ استقلال الجزائر حتى أوائل الثمانينات واحدة من أهم السينمات العربية، بل والوحيدة التي حصل أحد فنانيها على سعفة " كان " الذهبية " وقائع سنوات الجمر للأخضر حامينا " .

وكانت محنة كبيرة للسينما الجزائرية مع استيلاء الأصوليين على البلديات حيث أغلقوا دور السينما فانخفض عددها من /٥٠٠/ قاعة عشية الاستقلال إلى /٤٠/ فقط حالياً مع منع السينمائيين من العمل وجعلهم هدفاً للتصفية الجسدية، فماتت السينما الجزائرية ولم يعد أمام السينمائيين الجزائريين سوى الهجرة أو انتظار الموت.

وترافق هذا مع تخلي الدولة عن دورها في دعم السينما، فأجهزت على ما تبقى من هذه الصناعة في الجزائر مثل الحال في مصر التي تشهد ازدهاراً كاذباً يوحي بانفراج أزمة السينما، لكن الحقيقة أن الأزمة طاحنة، وأن إنتاج بعض الأفلام عن طريق الشركة الجديدة لا يعني انفراجة حقيقية بل تحقيق بعض المصالح السريعة.

وتتجسد هذه الحال في معظم الأقطار العربية التي دفعت العديد من السينمائيين للبحث عن مصادر لتمويل إنتاجاتهم خاصةً في فرنسا حيث يقدم المركز الوطني الفرنسي دعماً لسينما الجنوب بما فيه البلدان العربية، حيث أن هناك عرباً كثيرين يقومون بإنتاج أفلامهم بدون فرض شروط تذكر والحقيقة أنه موضوع شائك، فالمركز الوطني الفرنسي وغيره من جهات الدعم في فرنسا وغيرها، ليس جمعية خيرية، وإنما هناك مواصفات وليس شروطاً للعمل الذي تتم الموافقة عليه.

وهناك العديد من الأعمال لم تتم الموافقة عليها لأسباب مختلفة، ويهمنا التأكيد أنّ من حق الممول دائماً. في الداخل والخارج. أن يفرض شروطه، فالمال في النهاية هو مال، كما نؤكد أن على الفنان أن يقبل أو يرفض أو يتنازل، وليس صدفة أن معظم الأفلام التي عرضت في أيام السينما المتميزة قد ساهم فيها التمويل الأجنبي، فالأفلام المصرية الثلاثة: "المدينة" ليسري نصر الله، "العاصفة" لخالد يوسف، و "عرق البلح" لرضوان الكاشف. وهي أعمال متفاوتة المستوى والتميز، قد ساهم فيها الفرنسيون شأن فيلم "كسوة – الخيط الضائع" التونسي لكلثوم برنار، و"الصحافيون" لكريم طريدية الجزائري، و"علي زاوا" للمغربي نبيل عيوش و"طيف المدينة" لجان شمعون من لبنان.

لقد كان ذلك نتيجة حتمية لتخلي المؤسسات الحكومية العربية عن دورها في تقديم الدعم لفنانيها، والمدهش أن هذه الأفلام قد استطاع معظمها طرح العديد من القضايا والهموم على المستوى الوطني والقومي وحصد معظمها أيضاً العديد من الجوائز في المهرجانات المحلية والدولية، ونجح مخرجوها في أن يسجلوا أسماءهم على خريطة المبدعين في السينما العربية (١٩).

ولعل ما يلفت الانتباه ويدعو إلى الاستغراب الطرق الجديدة التي يضع بها بعض النقاد أو بعض المسؤولين في القطاع السينمائي السينما العربية على مائدة التشريح ومن خلال عناوين مثيرة في الصحف والمجلات وحتى على الفضائيات، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر هذا المانشيت على لسان ثلاث فئات:

١- المخرجون: السينما العربية الحالية تكره المغامرة وتلعب في المضمون، والمنتجون يخشون الجرأة.

٢- المنتجون: أموالنا أولاً وقبل كل شيء والحل عند المشهورات من الفنانات وليس انصافهن.

٣- الممثلات الصاعدات يصرخن: السينما المصرية ليست منى زكي وحنان الترك فقط.

وعلى الرغم من أن هذا النوع من الإثارة الإعلامية ليس مجال مناقشة في مثل هذه الآراء الجادة التي نحاول أن نسوقها في هذا الفصل إلا أن انتشارها في أجهزة الإعلام أصبح ظاهرة لا يمكن تجاهلها في مثل هذا السياق. خاصةً إذا علمنا أن الآراء وصلت إلى مستوى الاحتجاج على (إن صناع السينما في مصر يستعينون بالممثلات القصيرات القامة في الأفلام، وهذا غير معبر عن بناء المجتمع الذي يكتظ بالطويلة والسمينة والنحيفة والقصيرة والمحجبة...... هذه

النماذج تختفي من السينما التي تعتمد على القصيرات من الممثلات كنمط واحد في المجتمع، فيأتي الفيلم غير واقعي وغير ذي مصداقية (٢٠).

ويواصل أصحاب مثل هذا الرأي قولهم : المنتج أيام زمان كان هدفه البحث عن صناعة فيلم يخلد في تاريخ السينما أما الآن فالهدف الرئيسي له الربح السريع كما أن الكتاب يرتكبون أخطاء في أنهم لا يبدعون قصصاً تتبلور وتتصاعد دْرامياً بل يتبعون نظـــام (التفصيل والقياس) على نجوم العمل المعروفين مسبقاً.

كما أن البطولة ليس معناها الظهور طوال أحداث الفيلم، وقد يحقق مشهد أو مشهدان النجومية لصاحبه كما حدث لفنان في مشهدين من فيلم (أيام السادات) حصل عنهما على جائزة / ٢١ / ولعل إحدى الدراسات الموضوعية الناجحة في مجال السينما العربية وما آلت إليه هي تلك التي قدمها نادي الكويت للسينما في مهرجان القرين الثقافي الثاني، من خلال ورقة البحث للمناقشة في المهرجان والتي كانت بعنوان (السينما العربية وتحديات معاصرة) (٢٢).

وقد تــم التمهيد لدخول موضوع السينما العربية التي لم تشهد في تاريخها الطويـــل من المشاكل والأزمات ما تشهده مع انتهاء المئوية الأولى للسينما بأسباب ثلاثة رئيسة:

أولاً: بسبب وصول السينما العربية إلى عنق الزجاجة في سلسلة أزماتها بحيث ما عاد ينفع مطلقاً الحلول الجزئية التي كان صانعو السينما يستعينون بها لمداواة الوضع على نحو مرحلي.

ثانياً: لأن السينما فناً وصناعة وتجارة وتقنية، باتت تنتمي إلى عصر مختلف تماماً عن أي من عصورها أو مراحلها السابقة.

ثالثاً: لأن هناك مفاهيم اجتماعية وذهنـــية متغايرة عن تلك التي سادت سابقا نتج عنها انشغال الإنسان العربي، مسؤولاً أو مثقفاً أو مواطنا عاديا، عن متابعة الاهتمامات الفنية والثقافية على النحو الذي كان سائداً في السابق.

هذه المفاهيم مغذاة بانتشار محطات الفضاء تجعل الإنسان على قدر من الاكتفاء بما يستقبله في بيته، بينما كان عليه سابقاً الانتقال إلى صالة العرض سواءً من أجل الترفيه أو طلباً لقيمة الفيلم المعروض، حاملاً إليها مرجعه العائلي والعاطفي والثقافي وممتزجاً مع أولئك الذين يشاركونه ذات الخلفيات وذات التوجهات غالباً

إن معظم الإنتاج في العالم العربي لم يكن نتيجة انفراد بلد عربي معين إلا في السنوات الأولى تماما عندما كانت السينما المصرية تتخذ لنفسها قاعدة خاصة من قبل أن تنتشر سريعاً في أوصال الثقافة العربية بحيث استندت منذ ذلك الحين على الدعم العربي الشامل لها.

المشكلة هي أن أصحاب الصناعة لم يعوا أهمية تنظيم تلك العلاقـــة لا في هذا الإطار، ولا في أطر أخرى أهم مثل تكرار دورة رأس المال ومثل فهم واقع وآفـــاق القنوات التوزيعية التي كان يمكن للسينما العربية الاستفادة منها على نحو أجدى مما انتهت إليه حالياً.

بدايةً، لا سينما من دون رأس المال، الذي كانت توفره في الجزائر وسورية وليبيا والعراق مؤسسات سينمائية حكومية، وتوفره في مصر الجهات الإنتاجية الخاصة وتعمد إليه في المغرب وتونس موارد خاصة في الغالب، مع مساعدات حكومية محدودة تمكن السينمائي من الانطلاقات صوب ترميم العملية الإنتاجية بالكامل.

لكن هذا الرأسمال المتوفر حسب الظروف والمعطيات المختلفة لكل بلد على حدة، لم يحاول أن يرسم خطىً مؤثرة ويبلور منهجاً دائماً ومتطوراً باستثناء ذلك الذي رسمته السينما المصرية لنفسها من خلال قطاعيها الخاص والعام، وذلك من قبل تداعي هذين القطاعين وتخلفهما عن متابعة شروط العملية الصناعية. لرسم خط مؤثر وبلورة منهج فعال يؤدي إلى قيام صناعات حقيقية، كان لابد من التفكير بالسينما كصناعة حقيقية قائمة وليس كتأمين عدد معين من الإنتاجات السنوية تبعاً لميزانيات محددة تمارس على ضوء المتطلبات المحددة والمشروطة، سواء أكان المنتج خاصاً أو تابعاً لمؤسسة تصرف عليها الدولة وقد عرفت السينما المصرية معنى وممارسة مثل هذا المستوى بفضل دخول المصارف هذا المجال وإقامة الاستوديوهات والعمل على أساس نظام تجاري – نجومي ووجود جمهور غفير وكفيل بنجاح المهمة تجارياً حتى منذ سنوات السينما المصرية الأولى وقبل قيام ثورة ١٩٥٢ .

ويرتبط فحوى العمل على أساس نظام تجاري – نجومي ومسألة وجود جمهور محلي كبير بعلاقة وثيقة في كل الصناعات السينمائية الرأسمالية (هوليوود، نيودلهي، هونغ كونغ، فرنسا ...الخ) فالمحيط السكاني وتكاثره دعم أساسي لإمكانية قيام صناعة سينمائية مزهرة .

والسينما المصرية استفادت من وجود هذا المحيط السكاني وأضافت إليه المحيط العربي الأشمل والذي امتد من المغرب وحتى الخليج وعزز نجاح السينما المصرية وسطوتها التجارية .

ما حدث نتيجة هذا النجاح من الثلاثينات وصاعداً هو سيادة نوع متوقع من الأفلام (هو النوع التجاري كما نسميه تجاوزاً لحقيقة إن الفيلم التجاري قد يكون جيداً وقد لايكون تبعاً لعوامل وعناصر مختلفة) واتكاء المشاهد العربي على هذا النوع وحده معتبراً إياه كافياً في معظم الأحيان.

على أن المسألة في الواقع ليست في أيدي المشاهدين على نحو تصميمي. فاختيار الفيلم المصري كوسيلة للترفيه تم بسبب حشد السينما المصرية قديماً - بالعمل المخطط حينا وتبعاً للظروف التي مرت معنا أحياناً - الطاقات الترفيهية من بعد أن تعلمت سريعاً كيفية توفيرها وصيانتها واعتمادها كجذب تجاري.

نظام النجومية - إذن تحصيل أساسي في عملية تأسيس صناعة سينمائية في بلد شاسع وكثير التعداد السكاني وقام أصلاً على أساس شغف بتقديم الأفلام كمواد تجارية - ترفيهية .

ما حدث بعد سنوات قليلة من محاولة بعض صانعي تلك الأفلام التميز عن أفلام الآخرين سواء بتقديم إنتاج كبير أو بتقديم أفلام ذات رؤى فنية متقدمة أو محاولات تعبيرية تخرج عن السائد هو أمر متوقع وطبيعي الحدوث .

السينما القائمة على أساس تجاري تستطيع ان تنجب أفلاماً من نوع " العزيمة" (كمال سليم - ١٩٣٩) أو "النائب العام" (أحمد كامل مرسي- ١٩٤٦) و" لك يوم يا ظالم " (صلاح أبو سيف-١٩٥١) و"دعاء الكروان " (هنري بركات - ١٩٥٦) التي على عيوب بعضها، وبل على عيوب العديد من الأفلام الجيدة تمتلك حسنات موزعة ما بين الكتابة والإخراج والتمثيل والإنتاج ما عادت متوفرة في ربع القرن الأخير.

هذا النظام ليس الوحيد الذي يستطيع توفير مثل هذه الطاقة من النوعية بل هو اكثر انتشاراً ونشاطاً في عالمنا .النظام الممكن الآخر هو نظام القطاع العام الذي برهن عن فعاليته ولكنه تعرض إلى هجوم شديد من قبل المتضررين كما من قبل أولئك الذين كانوا المعادين للسياسة المصرية عموماً آنذاك (٢٣).

وتلخص دراسة مهرجان "القرين" ما يهدد استمرارية السينما العربية وهي تحاول النهوض من كبوتها بان الحلول الأساسية هي حلول صناعية – تسويقية وإن عصب النجاح ليس سينما من التمنيات الفنية والثقافية (صوب سينما الأفضل لمجرد إنها ترضينا) فقط، بل سينما قائمة على طموحات الوصول إلى استغلال وتوظيف كل المجالات الممكنة لكي يتم بناء صناعة حقيقية ومنافسة.

وهذا بالتحديد ما يضعنا في مواجهة عدة تحديات نابعة من الداخل والخارج ويمكن لنا ان نتدارسها على النحو التالي:

١ - الداخلية:

أ- المشاكل السياسية.

ب- مشاكل التعبير والرقابة.

ت- مشاكل التوسع الاقتصادي وحماية الحقوق.

ث- مشاكل فهم ماهية السينما والعودة إلى أساسياتها وقيمها الفنية والإنتاجية السابقة.

٢ - الخارجية :

أ) المشاكل الثقافية.

ب) المشاكل التسويقية (من الداخل إلى الخارج.

ت) المشاكل التسويقية من الخارج إلى الداخل).

ث) التطورات التقنية.

ولابد ونحن نستعرض علاقة العرب بالسينما من الإشارة الى التسميات الجديدة التي تحاول ان تدخل السينما العربية تحت عباءتها بدءاً بالتسميات

الإقليمية (سينما حوض البحر المتوسط) ومروراً بتسميات السينما المغربية) أو (السينما المشرقية): وصولاً الى العبارة الأوسع (العولمة):

ففي الندوة المصرية التي عقدت حول (العولمة والفن السابع)(٢٥) كان هناك نوع من التباهي السلبي،بين الاسم الأساسي أو القومي للسينما العربية، وبين التعريف الإقليمي الوافد، وان كان الطرح الأساسي الذي نوقش به محور الندوة التي أقيمت في القاهرة تحت عنوان (العولمة والهوية القانونية لسينما المتوسط - حوار الشمال والجنوب) يرفض هيمنة السينما الأمريكية على ثقافة السينما في العالم العربي وحوض المتوسط، ومحاولات الغزو الخارجي عن طريق إفساد جميع محاولات الارتقاء بصناعة السينما من خلال تطويقها بمقومات سياسية واقتصادية.

ومن الآراء التي طرحت في هذه الندوة ان الغرب يحاول، بإمكاناته الهائلة، الابتكار والإجابة عن الأسئلة التي تفرضها تحديات الواقع وآفاق المستقبل، بينما العرب مازالوا محصورين في قالب واحد وعدم محاولة الإفادة مما هو جديد وحديث البدء في تطويره.

وأوضح صاحب الرأي(٢٦) ضرورة القيام بشق الطريق الى المستقبل بأسئلة جديدة والابتكار وليس الاستعانة بإجابات جاهزة، إضافة الى مناقشة الهوية والخصوصية ومحاولة التعرف الى الآخر من خلال قضايا الاختلاف، لافتاً الى ان الهوية لم تعد سؤالاً خاصاً في هذا التوقيت نظرا لسهولة التعرف الى الآخر عبر الكثير من وسائل الاتصال.

وذكر الناقد والباحث الروسي أتاتوك شاخوف بأن السينما في الجانب الإيجابي للعولمة يمكن ان تضع إجماعاً مشتركاً عبر الشاشات المنتشرة في

العالم سواء بواسطة الإنتاج المشترك أو المساندة في توزيع الأفلام غير الأميركية .

أضاف شاخوف أن السينمائيين هم أكثر فئات شعوب العالم قدرة على التغيير والتعبير عن قضايا العولمة في سهولة ويسر، إذ يمكنهم ان يساعدوا في توحيد الشعوب بلغة مقبولة من غالبية مواطنيهم، خصوصاً الذين تجمعهم روابط جغرافية أو لغوية.

وأكد الناقد السينمائي المغربي مصطفى المسناوي ان دول البحر المتوسط مازالت تعاني وتختنق من المشكلات الثقافية والسينمائية بخاصة في ما يتعلق بسيطرة الفيلم الأميركي على الثقافات في البلدان الفقيرة في العالم العربي ودول المتوسط، واستنكر المسناوي أساليب سيطرة رأس المال الغربي على شعوب العالم الثالث من طريق تقديم دعم مادي لإغراق الأسواق بالإنتاج الأميركي أو الفرنسي وحتى الهندي، واستشهد بمثال يحدث فعلاً في المغرب الذي يوفر للمنتج والموزع رأس ماله على حساب ثقافة المواطن العادي،لافتاً. إلى أن دول المتوسط لا تحاول تشجع بعضها بعضاً عبر تبادل مشاهدة الإنتاج السينمائي ونبه الى ان هناك ندية سلبية تحكم علاقات دول المتوسط تتمثل في عدم المنافسة الشريفة للتطوير والتحديث والارتقاء بصناعة السينما وبالتالي الارتقاء بالذوق العام والثقافة "ولكن نتنافس من موقع الهيمنة وفرض الثقافة من أجل الانفراد بالجزء المتبقي من غنيمة العرب.

ولعل هذه التسميات الجديدة للسينما العربية تجعلنا نشيد بقرارت السينما المصرية المتعلقة بحماية التراث السينمائي بعد فقدان جزء كبير منه، وبعد وقوع القسم الأكبر مما تبقى في أيدي غريبة والقرار المؤلف من ست نقاط يشمل ترميم الأفلام القديمة، ويوفر نسخة سالبة من كل التراث السينمائي

والمصري لأرشيف سينمائي خاص يتبع وزارة الثقافة المسؤولة عن المنتج الثقافي بما في ذلك السينما.

وكانت شركات وشبكات الراديو والتلفزيون قد اشترت آلاف النسخ وتملكتها، ولم يبق في الأرشيف سوى اثنين وخمسين فيلماً إضافة الى ما لدى بعض المنتجين مثل يوسف شاهين وسميرة احمد وماجد الصاوي.

ويوجب القانون ضرورة إنشاء أرشيف سينمائي يتولى حفظ النسخ السالبة البديلة للأفلام المفقودة من أية جهة تحوزها، وحفظ جميع الآثار السينمائية من وثائق وسيناريوهات وتصميمات ديكور وملابس وآلات.

هذه المشكلة تتكرر في أكثر الأقطار العربية المنتجة للأفلام السينمائية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، حالة الإرباك التي وجدت فيها مؤسسة السينما في سورية نفسها عندما قررت عام ١٩٧٨ الاحتفال باليوبيل الذهبي للسينما السورية إذ لم يكن متوفراً من الأفلام القديمة التي أنتجت في العقود الثلاثة الأولى من تاريخ الإنتاج الروائي للسينما السورية، سوى فيلم واحد متكامل هو (عابر سبيل) أما الأفلام الستــة البقية فكانت أشلاء أفلام ...

ويقوم الناقد السينمائي عمار الكسان بجهد فردي في محاولة جمع وترميم ما تبقى من تلك الأفلام بالإضافة إلى السعي للحصول على الأفلام السينمائية التي أنتجها القطاع الخاص قبل أن يلفظ أنفاسه في بداية عقد التسعينات من القرن العشرين .

ومحطة أخرى مهمة نقف عندها وهي الطريقة التي عالجت بها السينما العربية موضوع التاريخ، فالمعروف أنه في الأفلام التي أنتجتها دول الحلفاء – روسيا وأمريكا بالتحديد حول وقائع وأحداث الحرب العالمية الثانية كانت جيوش دول المحور، حتى في حال تقدمها على مختلف خطوط جبهات القتال تبدو أقرب إلى واقع الهزيمة المحتومة.

وكان التباين المقصود يبدو واضحاً في تصوير مشاهد الجبهتين حتى بين تصرفات هتلر العصبي الأحمق، وستالين الداهية الهادئ الذي يبدو ذا أعصاب باردة وهو يدخن الغليون حتى في أحلك ساعات تدمير لينينغراد .

ومن الشاشة السينمائية الى الشاشة التلفزيونية كانت هناك أسئلة ملحة ومثارة حول حقيقة رصد أحداث التاريخ بين مقولة الوثيقة وإظهار التخيل والفنتازيا، أو توجيه العمل، بما في ذلك الأشرطة التي التقطت ميدانياً في المعارك وجهة النظر التي تريدها الجهة المنتجة.

من هذه الأسئلة: هل مهمة الدراما توثيق التاريخ على شريط بعد أن تـم توثيقه على الطين والخشب والورق ؟ ولهذا أصبح التاريخ المتخيل هو الذي أطلق عليه اسم (الفنتازيا) مجرد توجه الى نوع تجاري من أنواع الإنتاج أو الى نوع من الاتكاء على التاريخ، أو طريقة ذكية للهروب من الرقابة التي تحدد مدى صلاحية العمل للتداول في سوق العرض والطلب.

ولا تزال مثل هذه الأسئلة معلقة على الرغم من كل ما قيل أو نشر حول ما تنتجه الشاشة العربية في هذا المجال، حتى بطريقة الإبهار في الصورة وخاصة في الفنتازيا التاريخية التخيلية والتعامل مع التاريخ دراميا كما يجمع النقاد" لابد من أن يصطدم بإشكاليات مختلفة،وأبرز هذه الإشكاليات يتمثل أولاً في اختيار الموضوع التاريخي بما يعني ذلك من انتقاء وإظهار جوانب وإخفاء جوانب أخرى.

وتتمثل إشكاليات الثانية في طبيعة الهدف من تناول التاريخ والعبرة المرجوة، أو الإسقاط المنشود من طرح الموضوع حيث لابد لنا من عملية المعاصرة للحدث كي تعاد إلى الأذهان حرارة التاريخ كما كانت من جهة وكي نتواصل معه في الهدف الإنساني والتراثي من جهة اخرى".

وقد اعتمدت السينما الصهيونية فن السينما في مرحلة مبكرة من القرن العشرين وأنتجت من خلال الشركات الأمريكية التي كانت تشارك في تمويلها طريقتين في هذا المجال:

- الأولى : استخدام الأساطير الدينية وتفسيرها بما يخدم أهدافها.

- الثانية : تسخير التاريخ وتزييفه وتوظيفه لصالح (شعب الله المختار) ويدور أكثر قصص الأفلام قبيل ظهور المسيحية لتأكيد وجود الشعب اليهودي، كشعب وكدولة، ولتكريس (الحق التاريخي التوراتي لليهود) في أرض فلسطين وإظهار (دور اليهود الحضاري) في المنطقة، فكانت أفلام (سليمان وملكة سبأ) و(شمشون ودليله) و(الوصايا العشر)و (بنهور) و(ابن الأرض) و(جنكيز خان) و(سقوط الإمبراطورية الرومانية) و(ملوك الشمس) و(باراباس) و(الفراعنة) و (الإنجيل) و(جوديت) .

- وفي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وانتشار الكيان الصهيوني في أرض فلسطين أنتجت أفلام أخرى تشيد بدور اليهود في بناء الحضارة إلى جانب أشرطة تشوه تاريخ العرب والمسلمين ثم حدثت نقلة نوعية في تلك الأفلام (أواخر الستينات والمرحلة التالية) بالابتعاد عن الأفلام التاريخية الى أفلام أخرى من نوع (الاكسودس) و(الخروج) والأفلام التي تشوه صورة المقاومة الفلسطينية وتمجد البطولات الإسرائيلية مثل (الأحد الأسود) و(راو زياد) و(عملية عينتيبي) الى جانب استغلال موضوع (المذابح النازية) لليهود، فأنتجت أفلام ومسلسلات على الشاشتين (هولا كوست) و (رافيد) و(البطل) وغيرها ....

- بالمقابل كانت الموجة العربية لهذه الأفلام، التي بلغت المئات تكاد لا تذكر، وعلى الرغم من أن الأمين العام لجامعة الدول العربية أعلن عام

١٩٦٨ عن استعداد الجامعة العربية لإنشاء هيئة عربية للإنتاج السينمائي برأسمال قدره ثلاثة ملايين جنيه إسترليني لمواجهة النشاط الصهيوني في السينما العالمية إلا أن هذه الخطوة المتواضعة سرعان ما انحسرت واكتفى العرب بمقاطعة عروض السينما الصهيونية أو المشبوهة، لكن الصهيونية تابعت مهمتها في التمويل والإنتاج من خلال شركات السينما العالمية :

- قدمت شركة يونيسيف: فرقة الصحراء، شهرزاد – أرابسك، صقر الصحراء – الغرفة الأمنية

- وقدمت شركة فوكس : أميرة النيل – أرض الإنجيل، إسرائيل اليوم، حاجي بابا .

- وقدمت شركة كولومبيا : العلمين، جنيات كاسيا، السيد، اسرائيل المدهشة، سيف الانتصار، لص دمشق، احسن الأعداء .

- وقدمت شركة وارنر : (الصليبيون).

- وقدمت شركة بارامونث : القلوب الرحيمة، الطريق إلى زنزبار، بوخست طرابلس .

- وقدمت شركة مترو جولدين ماير: الرحلة، طبول إفريقيا، سعدية.

- وقدمت شركة يونايتد ارتيست : على الشاطئ، سليمان وملكة سبأ، الظل الكبير، محاكمات نورمبرغ .

بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الأشرطة التلفزيونبة وقد حاولت السينما العربية في مصر أن تنتج مجموعة من الأفلام التاريخبة ولكن عددها كان محدوداً واقتصر عرضها على الوطن العربي مثل (فتح مصر) و(ظهور الاسلام) و(بيت الله الحرام) و(فجر الإسلام) و(الناصر صلاح الدين) و(خالد بن الوليد) بالإضافة الى فلمي المخرج مصطفى العقاد: (الرسالة) و(عمر المختار).

وفي الوقت الذي كانت فيه السينما العربية وهي تنتج الأشرطة المستوحاة من التاريخ تسعى إلى أقصى درجات التوثيق، كانت السينما الصهيونية تسعى لتحقيق، أقصى درجات التلفيق في محاولة لتشويه تاريخ العرب والمسلمين من خلال أشرطة تدس السم في الدسم، وتحقق الإبهار، ولانزال نذكر كيف أن عدداً من تلك الافلام عرض في الدول العربية على أنها (أفلام تاريخية) بل ان بعضها لقي من يمتدحه في الصحافة الفنية العربية (٢٧).

وفي كتابها عن السينما الإسرائيلية تقول الباحثة اليهودية (ابلا شوهات) (٢٨): باستثناء فلمي "اوديد التائه" و"صابرا" (١٩٣٣) لم تنتج إسرائيل فيلماً روائياً حتى قيام الدولة، لأن الآلة السينمائية كانت موجهة للأفلام الإخبارية والدعائية تلبية للمتطلبات العملية الآنية، ويعتبر هذا العام له دلالته على مستوى قيام الدولة وتطور السينما، حيث بدا النشاط السينمائي أكثر تنظيماً ليس من أجل الدعاية الصهيونية في الخارج فقط، بل ولتطبيع المهاجرين الجدد في الداخل .

ورغم انقضاء حوالي ثلاثة عقود بين فيلمي "اوديد التائه " و"صابرا" وافلام ما بعد قيام اسرائيل مثل " التل ٢٤ لايجيب" /١٩٥٩/ "عمود النار" /١٩٥٩ / وكانوا عشرة /١٩٦١/ و "متمردون ضد الضوء " /١٩٦٤/ و"الهدف ثيران"/١٩٦٨/و"الهروب الكبير"/١٩٧٠/ والتي تتناول موضوعاتها الموقف السياسي. فقد ظلت هذه الأفلام تتشابه في بنيتها التي شكلتها بدايات الأيديولوجية الصهيونية وحتى منتصف الستينات، فإن غالبية هذه الأفلام ركزت على بطولات إسرائيل الخارقة على أرض الواقع ضمن سياق الصراع العربي الإسرائيلي. إما كخلفية لها مثل "دون كيشوت وسعدية باترا" /١٩٥٦/ و: زوجة البطل "/١٩٦٣/ و"يالها من عصبة "/١٩٦٢/ و"اعطني

عشرة رجال يا مشيم"/١٩٦٤/ أو كموضوع محوري كما في "التل ٢٤ لايجيب"/١٩٥٥/ و"فتاة من سيناء"/١٩٦٤/ و"متمردون ضد الضوء"/١٩٦٤/ و"خمسة أيام في سيناء " /١٩٦٩/.

ويستعرض صاحب الدراسة عدداً من الأفلام التي تناولت بشكل رئيسي المواجهة بين طرفي الصراع محللاً شيفرتها السياسية وأسلوب السرد فيها إلى أنماط تمثيل الذات وتمثيل الآخرين، وهي الأنماط التي تتكرر في الأفلام الصهيونية مثل : التل ٢٤ لا يجيب - يهود إسرائيل - حالة حصار لمن ؟

ويعيد عماد نويرة في دراسته (السينما والتاريخ...من يصنع من؟ (٢٩).

اهتمام السينما بالتاريخ يعود إلى بدايات هذا الفن إذ اكتشف لوميير مع العرض الأول عام /١٨٩٦/ أن الموضوعات المأخوذة عن التاريخ تثير فضول الجمهور، أكثر مما تثيره مشاهد تسجل بروح ساخرة الخروج من مصانعه في ليون، ومن هنا تم تكليف جورج هاتو المصور الفرنسي منذ عام ١٨٩٧ بأن يعيد بناء التاريخ ويصوره في مشاهد.

وبالفعل تم استدعاء مرئي "لروبسبيير" ومارا صادا ودوق دي جيزشارل الثاني عشر. منذ البداية إذاً لم تكتف السينما بإعادة تشكيل الواقع، وإنما ذهبت إلى استخراج الماضي من باطن التاريخ، وتم ذلك تباعاً حسب التفسير الذي يتناسب مع الظروف السياسية والأحوال الاجتماعية والاقتصادية.

وعلى مدى قرن من الزمان تتابعت الأفلام التاريخية، وظهرت في كل سينمات العالم، واحتلت السينما الأمريكية نصيب الأسد. وعلى مر تاريخها قدمت هوليوود ومازالت تقدم أكبر ميزانيات وأفخم ديكورات وأشهر النجوم وأفضل التقنيات لأفلامها التاريخية.

وتضمنت هذه الأفلام تاريخ الحروب، وتاريخ العظماء والساسة، وتاريخ المرسلين والأنبياء، ونذكر هنا " مولد أمة " و" مستر لنكولن الصغير" و " بن هور " و" الوصايا العشر " هذا غير قائمة عامرة بالأفلام عن الحرب العالمية الثانية، وحرب فيتنام وحتى حرب الخليج .

وكذلك كان الأمر بالنسبة للسينمات الأخرى وفي مقدمتها الروسية أما في السينما العربية، والمصرية بصورة خاصة فكانت نسبة الإنتاج في هذا المجال قليلة، ففيلم (شجرة الدر) مثلاً للمخرج أحمد جلال لم ينتج إلا عام ١٩٣٥، وفيلم (صلاح الدين الأيوبي) للمخرج ابراهيم لاما أنتج عام ١٩٤١ وفيلم (مصطفى كامل) عام١٩٥٢ وفيلم (وا اسلاماه) عام١٩٦٢، و(الناصر صلاح الدين) عام ١٩٦٣، ثم فيلم (الوداع يا بونابرت) في بداية الثمانينات.

ويثير الباحث نقطة مهمة عندما يؤكد أن هناك خلطاً بين قضية الفيلم التاريخي كنوعية فيلمية، وقضية أخرى هي الوعي بالتاريخ في الفيلم، إذ أنه ليس من الضروري أن يكون الفيلم ذا موضوع تاريخي ليصور، فهناك أفلام تتحدث عن وقائع تاريخية وتفتقد تماماً وعي هذه الوقائع.

كما أن هناك أفلاماً تستخدم التاريخ كحدوته فيلمية بالإضافة إلى التشكيك في حقائق بعض مراحل التاريخ العربي يقول صاحب الدراسة (٣٠).

"إن التاريخ عندما يتم حكايته عن طريق السينما فإنه يعد وسيلة تعليمية راقية، ربما أكثر جاذبية من الوسائل الأخرى التقليدية، مثل الكتاب والخريطة وغيرهما. بل إنه يعد متفرداً عندما يتم قصه من خلال وسيلة تشتمل على حركة الأشخاص والأشياء.

وعندما يتم التعاون بين عالم التاريخ وعالم السينما فإنه لا بد أن تكون هناك لغة مشتركة بين الاثنين، يتضح نتاجها في النهاية على الشاشة عند

الانتهاء من صنع الفيلم وعلى عالم التاريخ أن يعي تماماً أنه عندما يطرح موضوعاً تاريخياً لتصويره سينمائياً أن يختار النقاط الهامة من الموضوع، والتي تصلح أن تعرض بصرياً.

لأن السينما في النهاية صورة متحركة، وليست شريطاً صوتياً فقط. هذا مع الوضع في الاعتبار أن العودة إلى التاريخ لا تعني تقديم أحداث التاريخ كحقائق موضوعية مجردة، كما أن المقارنة بين أحداث التاريخ وبين العمل الفني لا تستهدف إثبات إلى أي مدى كان الفنان أميناً مع هذه الأحداث.

إن فيلم "وا اسلاماه " أسندت كتابته إلى الأميركي ماثيو آندرو وأخرجه آندرو مارتون والأخير سبق له أن أخرج مشاهد المعركة البحرية وسباق العربات في الفيلم الصهيوني " بنهور " عام ١٩٥٨ أي قبل الاتفاق معه على إخراج " وا اسلاماه " بأربعة أعوام ولذلك لم يكن مستغرباً أن يجيء فيلمه زاخراً بالأفكار التي تروج عن العرب بهدف التشهير بهم:

(ثقافة العربي مدارها العار، وعالمه يسوده الشك (عدم الثقة) ويقودنا الحديث عن السينما والتاريخ إلى نماذج نمطية قدمتها وتقدمها السينما العربية "كالشهيد" ورجل الشرطة، والمطرب وغيرهم..... فعلى الرغم من اهتمام السينما العربية بسرد قصص البطولات والتضحية والفداء والذود عن الأرض وعظمة الشهادة والشهداء. مما اشتملت عليه أفلام النضال والمقاومة، فإن ادارتها جميعها في اطر متشابهة تعتمد الخطابية والتمجيد مع الاشارة الى التقصير في هذا الانتاج من حيث الكم ففي السينما المصرية انتجت افلام مثل : (خالد بن الوليد) و(الناصر صلاح الدين) و(بلال مؤذن الرسول).

وهناك أفلام أخرى عن نضال شعب مصر مثل (يسقط الاستعمار) و(الله معنا) و(رد قلبي) و(بور سعيد) و(عمالقة البحار) و(اغنية على الممر)

و(ابناء الصمت) و(الظلال في الجانب الآخر) و(ارض السلام) و (لا وقت للحب) (٣١).

وكذلك أفلام (حرب اوكتوبر) مثل (الرصاصة لاتزال في جيبي) و(الوفاء العظيم) و (العمر لحظة) وغيرها (٣٢).

ولعل المرحلة الأولى من سينما القطاع العام في سورية تكاد تكون مشابهة في انطلاقتها وتوجهاتها وردود الفعل حولها لما حققته بدايات السينما الجزائرية فقد أبدت الافلام السورية اهتماماً منقطع النظير بحركة المقاومة الفلسطينية، التي ترافق قيامها زمنياً معها، والتي جاءت كرد عملي على نكسة حزيران لكي تعيد اليقظة العربية وتستعيد الإيمان والثقة اللذين كادا يهتزان بفعل الهزيمة .

وما أفلام "رجال تحت الشمس" ثلاثية محمد شاهين ومروان مؤذن ونبيل المالح، و"المخدوعون " لتوفيق صالح و" وكفر قاسم " لبرهان علوية و"الأبطال يولدون مرتين لصلاح دهني وحتى الرجل الأخير لأمين البني و"الأرجوحة " لهيثم حقي و"مائة وجه ليوم واحد" لكريسيتيان غازي والعديد من الأفلام التسجيلية القصيرة،سوى تعبير صادق عن الإحساس السينمائي السوري بوطنيته وبدوره في المعركة المصيرية،وقناعته بدور السينما في تعميق مفهوم الشهادة والبطولة وأهميته الإعلامية والفكرية والفنية في تكوين جيل واع مؤمن مستعد للبذل والتضحية

وعلى الرغم من التصاق السينما الفلسطينية الوثيق بحركة المقاومة، هوية وانتماء، إلا أنها لم تنتجح كمثيلتها الجزائرية في عكس طبيعة الثورة الفلسطينية وتصوير إبعادها ومراميها ......

وما النجاح الإعلامي الذي لقيته بعض الافلام الفلسطينية التسجيلية القصيرة في السبعينات، سوى نوع من التجاوب العاطفي غير المدروس وغير العلمي،أدى الى تجميد السينما الفلسطينية أو تأجيل مرحلة المراجعة والنقد الذاتي الذي لا بد لأي حركة إبداعية من ممارستها في وقت من الأوقات ويحتل المطربون والمطربات مساحة واسعة على شاشة السينما، ويختلف موقف المطربين والمطربات من الشاشة في سورية عن موقف زملائهم في مصر الذين سعى أكثرهم للظهور في أفلام سينمائية أو مسلسلات تلفزيونية، بل ان بعضهم شارك في التمثيل دون الغناء لإثبات وتأكيد موهبته ومقدرته في التمثيل إلى جانب الغناء. وفي العودة إلى علاقة مطربي ومطربات سورية بالشاشتين الصغيرة والكبيرة، نجد أ ن هذه المشاركات كانت محدودة جداً، حتى إذا شارك أحدهم في فيلم أو مسلسل يكتفي بالتجربة الأولى دون تكرارها كما حدث للفنان المطرب " رفيق شكري " الذي شارك في النصف الثاني من أربعينات القرن الماضي في فيلم " نور وظلام " إلى جانب " إيفيت فغالي " ثم أعتزل السينما وكذلك الأمر بالنسبة للمطرب " نجيب السراج " الذي شارك في بطولة فيلم " عابر سبيل " في الخمسينات مع المخرج أحمد عرفان، ثم ترك السينما بعد هذه التجربة اليتيمة.

ولم تشذ عن هذا المطربة دلال الشمالي التي عاشت فترة طويلة في سورية وشاركت في فيلم وحيدهو " الوادي الأخضر " للمخرج زهير الشوا. ولم تكرر المحاولة، ومثلها فعل فهد بلان في فيلم " عقد اللولو " مع المطربة صباح، والمطرب عصمت رشيد في مسلسل تلفزيوني كوميدي واحد.

وظهر المطرب الكبير صباح فخري مرة واحدة في مسلسل وثائقي عن التراث الغنائي العربي، ولم يكرر المحاولة.....

وعندما سئل عن عدم مشاركته في الأفلام والمسلسلات، رد بلهجته الحلبية: " خاي .... أنا مطرب مو ممثل " وهكذا نجد أن حبل الود مقطوع بين المطربين السوريين والشاشة بل إن بعضهم رفض عروضاً مغرية للظهور على إحدى الشاشتين ومنهم المرحومتان مها الجابري، وسحر.... ومنهم أيضاً كروان، وميادة الحناوي، وسهام ابراهيم، ونعيم حمدي، ونور مهنا وآخرون.... ولم يظهر حديثاً على الشاشة سوى مطربتين هما: أمل عرفة ونورا رحال، أما أصالة فلا تزال مترددة في الظهور على إحدى الشاشتين أو كلتيهما.

ويختلف وضع المطربين والمطربات في لبنان عن وضع زملائهم في سورية... وخاصةً بالنسبة للمطربات اللواتي هاجرن إلى مصر في وقت مبكر، منذ الأربعينات، بعد هجرة رائدتين من رواد السينما هما آسيا داغر وماري كويني، حيث فتحت أبواب السينما أمام مجموعة منهن مثل نور الهدى، وصباح، ونجاح سلام، إذ كانت السينما المصرية مجال الانطلاق والشهرة بالنسبة لهنّ..

وقد طغى حضورهن في الأفلام التي لعبن أدوار البطولة فيها كمطربات أكثر منهن ممثلات، ولهذا كانت الأدوار تكتب خصيصاً لهنّ، وكانت أغانيهنّ تطرح في سياق قصة الفيلم بمناسبة وبغير مناسبة...

وقد لقيت أفلامهنّ نجاحاً جماهيرياً نظراً لما يتمتعن به من أصوات جميلة وأداء فيه الكثير من القدرة، والاطلالة البادية.

أما سميرة توفيق فقد قدمت في السينما أفلاماً تناسب صوتها وأغنياتها البدوية ولهذا فإن أكثر قصص أفلامها كن محورها امرأة بدوية حتى الأفلام التي قدمت فيها في مجتمع مختلف مثل " بدوية في باريس ".

وتبقى فيروز، وهي صاحبة تجربة محدودة في السينما، إذ قدمها الرحبانيون في ثلاثة أفلام هي " بياع الخواتم " و" نجمة بنت الحارس" و"سفر برلك " ...

وهي نوع من الاسكتشات الرحبانية الطويلة، وقدمت فيها فيروز كمطربة وكانت تحاول أن تجتهد في الأداء التمثيلي ومع هذا فقد ظلت فيروز المطربة.

أما المطربون في لبنان، فلم تكن أمامهم فرص حقيقية للظهور إلا في مسرحيات واسكتشات وأفلام الرحبانيين دون الظهور في أفلام ومسلسلات منهم إيلي شويري، وملحم بركات.

وقد أتيحت بعض الفرص لوليد توفيق فظهر في بعض الأفلام التي تظهر فيها تركيبة القصص بحيث تفصل على مقاسه ليظهر فيها ويغني.... وبقيت صفة المطرب فيها طاغية على صفة الممثل.

أما المطربون والمطربات الشباب على الساحة في لبنان الآن فلم تتح لهم فرص الظهور في المسلسلات والأفلام حتى الآن.

وتأخذ معادلة التمثيل والغناء في مصر وضعاً متوازناً، بسبب وجودعدد كبير من المطربين والمطربات، ومنهم عمالقة، وبسبب توافر فرص الظهور على الشاشتين، في الأفلام وفي المسلسلات حيث أن لمصر دور الريادة في المجال الفني، وإليها يهرع الفنانون العرب ليجدوا فرص العمل والشهرة والانتشار وفي مقدمة هؤلاء من المطربين فريد الأطرش وشقيقته أسمهان.

وإذا كان الرحيل المبكر لأسمهان جعل مشاركتها في السينما محدودة، إلا أن فريد الأطرش قدم عدداً كبيراً من الأفلام وعلى الرغم من أنه كان يؤدي

الجانب التمثيلي بشكل مقبول، إلا أن صفة المطرب كانت تطغى عليه لأن أكثر أفلامه كان يتم إعداد القصة والسيناريو لها بحيث يكون بطلها مطرباً.

ولعل قصة أم كلثوم وعبد الوهاب وعلاقتهما بالشاشة هي ابرز ما يمكن طرحه في هذا المجال، اذ بذلت جهود كبيرة بدءاً بمحاولات طلعة حرب وانتهاء بمحاولات المخرجين لجمعهما في فيلم سينمائي واحد.

ولكن هذا لم يتم وقدم كل منهما افلامه منفصلاً عن الآخر... اما اللقاء بينهما كملحن ومطربة فقد تم في وقت متاخر نسبياً وبمحاولة اقناع من جمال عبد الناصر، كما جاء في مسلسل " أم كلثوم ".

وعرضت الشاشة المصرية كوكبة مهمة من المطربين والمطربات في ادوار مهمة واغانٍ نالت شهرة كبيرة لدى جماهير المشاهدين والمستمعين، ومن هؤلاء: عبد الحليم حافظ، ومحمد فوزي، وكارم محمود، ومحرم فؤاد، وعبد العزيز محمود، وسعد عبد الوهاب، وماهر العطار، ومحمد منير، ومحمد الحجار، ومحمد ثروت، وايمان البحر درويش، وعمرو دياب، ومدحت صالح.

ومن المطربات: شادية، وهدى سلطان، ووردة وليلى مراد، وعفاف راضي، وغيرهن وعلى الرغم من ان اكثر الافلام التي شارك فيها هؤلاء كانت تفصل لهم كمطربين، الا ان عدداً منهم اظهر مقدرة كبيرة في التمثيل مثل هدى سلطان التي تركت الغناء وانتهت ممثلة فقط وذات حضور مبهر على الشاشة.

ومثل عبد الحليم حافظ الذي كان مقنعاً في ادائه التمثيلي، وكذلك ليلى مراد، وشادية، وعبد العزيز محمود... اما ام كلثوم ومحمد عبد الوهاب، فكانت شهرتهما تطغى على دوريهما في السينما، وكذلك اغانيهما.

وفي اكثر الافلام العربية تميز دور الشرطي ورجل الامن بصورة سلبية مع الاسف، مع اعتبار بعض الاستثناءات بدءاً من ادوار انور وجدي في افلام (الوحش) و(غزل البنات) و(ريا وسكينة) ومروراً بمحمود المليجي في فيلم (شروق وغروب) واحمد مظهر في فيلم (كلمة شرف) وفريد شوقي في فيلم (اعدام ميت) وصلاح ذو الفقار وشكري سرحان في فيلم (رد قلبي) وصولاً الى كمال الشناوي بشخصية رئيس جهاز مباحث الدولة في فيلم (الكرنك) ودور وزير الداخلية في فيلم (الارهاب والكباب) ورجل السلطة الدموي في فيلم (حلاوة الروح) وعادل امام في فيلمي (النمر والانثى) و(النوم في العسل) ولاننسى دور احمد زكي في شخصية ضابط امن الدولة المصاب بحالة من السادية والعدوانية في فيلم (زوجة رجل مهم) ومحمود عبد العزيز ضابط سجن الارهاب الذي يعذب السجناء والمعتقلين السياسيين، ونور الشريف في فيلم (الوحل) ومحمود ياسين في فيلم (الصعود الى الهاوية).

اما على المستوى الادنى، وخاصةً نموذج (الشاويش) فهو مع (المخبر) اسوأ النماذج التي قدمتها السينما العربية، حتى في الادوار الكوميدية...

وليس هذا في السينما المصرية فحسب، بل في اكثر السينمات العربية، التي تقدم رجال الشرطة والدرك والامن والسلطة من خلال نماذج قاسية وجاهلة، لاتجيد الا لغة الضرب واساليب التعذيب، حتى بحق الابرياء، ولعل الصورة الايجابية الوحيدة في هذه الافلام هي نموذج رجل السلطة الذي يطارد تجار المخدرات، او بعض النماذج الفاسدة في المجتمع، ولكنها ملامح باهتة ضمن الصورة السوداء الكبيرة

وتتميز على مستوى الجهد الفردي في السينما العربية تجربة المخرج السوري الاصل مصطفى العقاد في فيلميه (الرسالة) و(عمر المختار) على الرغم مما يحاول ان يضفي عليها من صفة العالمية.

وعلى الرغم من مرور اكثر من عشرين سنة على انتاج هذين الفيلمين وعلى الرغم من التصريحات التي أدلى بها العقاد في عشرات اللقاءات الصحفية والتلفزيونية حول مشاريعه القادمة، كانتاج فيلم عن الاندلس، وآخر عن صلاح الدين الايوبي، وغيره من ابطال التاريخ العربي، فانه لم ينجز أي عمل جديد (باستثناء السلسلة التجارية التي ينتجها في أمريكا بإسم هالوين) وحجته في هذا التوقف عدم توفر سيولة للانتاج، علماً ان شركات الانتاج في القطاع الخاص التلفزيوني انفقت الملايين في انتاج افلام تاريخية من النوع الذي تحمس لانتاجه في السينما.

وعلى الرغم من الأموال الضخمة التي أنفقت على إنتاج الفيلمين، وعلى الرغم من استعانتة بخبراء وفنيين أجانب، وخاصةً في إخراج المعارك، واعتماده على نجوم شهيرين من السينما العالمية أمثال أنطوني كوين وإيرين باباس، إلا أن تجربة العقاد هذه تظل تجربة متقدمة ومتميزة في السينما العربية وفي السينما العالمية.

ويقول حول فيلم الرسالة مثلاً (٣٣) : لقد شرحنا الرسالة وما هي الرسالة. شرحنا أفكاراً عن الجهاد وعن المقاومة. أريد أن أقول للغرب إننا لسنا كما يتصورون أمة ترعى الجمال وتسكن الخيام وتفترش الصحراء.

لقد كان لنا في الأندلس حضارة – لذلك سأحاول أن أقدم فيلماً ذا خلفية حضارية، ويشمل فترة عبد الرحمن الناصر التي تعتبر الفترة الذهبية لحضارتنا وأوج ازدهارها وسوف نبحث إمكانية عمل أفلام عن طارق بن زياد وعبد الرحمن الداخل، وفيلم الرسالة يمثل مرحلة جديدة في صناعة السينما العالمية، أنه أول فيلم يصور في نسختين عربية وانجليزية، مستقلتين لغةً وتمثيلاً.

وقد استغرق إعداد هذا الفيلم ست سنوات وصور على مدى سنة كاملة وذلك منذ ربيع عام ١٩٧٤ بين المغرب وليبيا وكان الفيلم الآخر (عمر المختار) لا يقل أهمية وتميزاً عن فيلم (الرسالة) حيث قدم مرحلة من تاريخ القطر الليبي تحت الاستعمار الإيطالي، وبطولة المجاهد " عمر المختار " من أجل الاستقلال وتحرير الوطن.

وكما طرح مصطفى العقاد عذراً هو عدم توفر تمويل لأفلامه التي كان قد قرر إنتاجها وإخراجها، كذلك قدم عذراً آخر عن عدم إخراجه فيلماً عن الصراع العربي، الإسرائيلي، بقوله لصحيفة (تشرين الأسبوعي) في دمشق (٣٤) وبالحرف الواحد: إن هذا مستحيل... ولا مجال لذلك أبداً، لا في أمريكا ولا خارجها، لأن تأثير النفوذ الصهيوني كبير جداً.

لقد فكرت كثيراً في هذا الامر ولكن سبل تحقيقه صعبة جداً، لاسيما أن اليهود يتحكمون حتى في الجانب الاقتصادي من العملية الإعلامية والسينمائية في مواقع كثيرة. ولكي أحقق شيئاً يشبه ذلك فقد أنجزت فيلم " عمر المختار " عندما كنا نختار الشخصية الوطنية للفيلم فكرنا بالكثيرين منهم: الأمير عبد القادر الجزائري وعبد الكريم الخطابي وغيرهما.. ولكن في النهاية وقع اختيارنا على عمر المختار لأنه الوحيد بينهم الذي لم تنته حياته في المنفى.... وقد بذلنا مجهوداً كبيراً أثناء كتابة السيناريو لتحقيق تقاطعات بين قصة الاستعمار الإيطالي لليبيا والصراع العربي الإسرائيلي.

أرض محتلة – مقاومة – أسلوب الإبادة الجماعية – التقاطعات الاجتماعية والسياسية لدرجة أنه يمكن القول: أن فيلم عمر المختار هو فيلم عن القضية الفلسطينية أيضاً.

وهذا احتيال غير مباشر قمنا به لكي نتمكن من تسويق الفيلم في الغرب. هذه هي الطريقة الوحيدة أو لنقل إحدى الطرق القليلة التي يمكنك فيها كسينمائي أن تتحدث عن الحقوق العربية عامة أو مسألة الصراع العربي الإسرائيلي بشكل خاص.

وإلى جانب مصطفى العقاد هناك مخرج سوري شاب هو أنور قوادري له تجربة مع السينما العالمية يتحدث عنها ولكن بصورة مختلفة عن العقاد فهو يقول (٣٥):

الفيلم العالمي هو الذي يوزع في جميع أنحاء العالم... وتشتريه شركات توزيع عالمية... وتتم دبلجته لعدة لغات عالمية.. ويتم عرضه في أسواق العالم للجمهور العادي... ويدخل نوادي الفيديو في هذه الأسواق.. ذاك منظوري للفيلم العالمي ... والمخرج العالمي ولكن لم يسبق لفيلم عربي أن دخل هذه الأسواق بهذا الشكل.

ويتابع" إن السوق الأمريكية تشكل حوالي ٦٠% من إيراد مدخول الفيلم العالمي، وأوروبا الغربية ٢٥%، واليابان ١٠%، وتتقاسم بقية أنحاء العالم الــ ٥% المتبقية... ومن أجل الوصول إلى العالم يجب أن تضع في اعتبارك أنك تخاطب جمهوراً مثقفاً".دخل عليه التلفاز والفيديو والأقمار الصناعية وآلاف الأفلام السينمائية أمامه في المكتبات.. فكيف يمكن أن تشده إلى الفيلم الذي تود صنعه... وأن تقدم له الشيء الأصلي الذي لم يقدم له من قبل.. وحتى الموضوعات المطروحة وإعادة صيغة مبتكرة لها تحترم عقليته.... وذاك أمر مهم .. مستوى فني مميز... وشباك تذاكر ممتاز.

وعن أعماله التي أنجزها قال:

في مرحلة الدراسة الثانوية في أثناء إجازات الصيف كنت أعمل مع والدي تحسين قوادري كمساعد كلاكيت.. وقد عملت معه في أفلام دريد ونهاد والتي أنتجها فابتدأت أفهم السينما وأنا على الأرض ليس نظرياً فقط وإنما عملياً أيضاً.

عملت في توليف المشاهد – مونتاج – وملاحظا لسيناريو حتى وصلت إلى مرحلة إقناع والدي بانتاج فيلم – قطط شارع الحمراء – في لبنان.. وكان عمري سبعة عشر عاماً.. بعد ذلك قررت الدراسة الأكاديمية.. ولندن كانت الهدف.

ودخلت الأكاديمية المركزية للعلوم السينمائية والدرامية.. وحصلت على منحة لمدة ثلاث سنوات من الأكاديمية لدراسة فن الاخراج والانتاج والمونتاج وانجزت لدى تخرجي فيلماً قصيراً تحت عنوان – بولينا – وقد نال جائزة مهرجان شيكاغو ١٩٧٧ ....

عند ذلك قررت البقاء في لندن والعمل فيها وكان عام ١٩٨٠ وهو فيلم روائي طويل تحت عنوان – حب مع الابراج – وقد عرض في خمسين صالة في لندن دفعة واحدة ولاقى النجاح الكبير وفي عام ١٩٨١ عملت فيلماً بعنوان – غرفة الانتظار – وقد جاءت اهميته كونه يناقش مشكلة التفرقة العنصرية بين السود والبيض في بريطانيا والغرب.....

وقد فاز بجائزة الأكاديمية البريطانية ..... وكان لقاء مع جوان كولينز في فيلم كسارة البندق عام ١٩٨٣ حيث لاقى النجاح الكبير عالمياً وفي عام ١٩٨٥ عملت فيلماً اسمه – كلوديا – بطولة ديبورا رافن .

وفي عام ١٩٨٦ انتجت فيلماً اسمه - نادي امباير ستايت - مع القناة البريطانية الرابعة..... وكان عملي الاخير فيلم - سباق مع الزمن - وهو اول انتاج مصري - بريطاني - امريكي في تاريخ السينما العربية والعالمية ...... مابين عامي ١٩٨٧ - ١٩٨٩ وقد عرض في اليابان واسبانيا والدول والسكاندينافية ويقول الناقد السينمائي محمد رضا (٦) في هذا السياق ....

في وضع السينما العربية،كان من الممكن تماماً استغلال نفوذ وانتشار الفيلم المصري لتثبيت دعائم هذا الانتشار،لاتسألني عن التفاصيل، ربما لو كنت مسؤولاً لكنت ادركت التفاصيل الخفية للموضوع، لكن استطيع ان اقول بثقة ان السينما المصرية في الاربعينات والخمسينات والستينات لم تستطع ان تنظر الى المستقبل وهذه هي حال التلفزيون الآن فالتلفزيون الفضائي لاينظر الى المستقبل وليس لديه خطة لما بعد سنتين من الآن والسينما لاتملك خطة لما بعد شهرين من الآن .

التعامل مع الوضع الراهن في ذلك الحين كان ينبغي ان يتم على اساس وجوب استمرار هذه الصناعة، والنظر بعين الاعتبار الى المستجدات التي تحدث . كان يجب ان تظل الصالات منتشرة وعندما بدأ الفيديو في الظهور، فانه كان يجب تنظيم الفيديو تنظيماً فعالاً بحيث لاتتم سرقة المنتج.

سمعت بالامس القريب احد الاخوة يقول " لكن هذا لااثر له ....." بالطبع لهذا اثر شديد فسرقة مال المنتج تشبه سرقة جنائية لمواطن وقد يستغرب القارئ اذا اكدنا له ان هناك تخمة - وليس قلة - في الكتب التي صدرت عن السينما العربية بشكل خاص، والتي يتجاوز عددها المئة كتاب، حيث عدنا الى عدد منها كمراجع لفصول هذا الكتاب، ونكتفي في هذا الفصل

ان نعود الى نموذجين من هذه الكتب اولهما (الهوية القومية في السينما العربية) والثاني (قراءات نقدية في افلام التسعينات) مع الاشارة الى ماتعرض له الكتابان من انتقاد في مجلة الفن السابع المصرية وقد علق على الكتاب الاول سيد سعيد بدراسة ضافية لم تكن في جملتها لصالحه .....

ووفقاً للتقديم الذي كتبه الدكتور عبد المنعم تليمة فقد تم تصميم البحث على ثلاث مبادئ أساسية:

- مبدأ الوحدة والتنوع في الثقافة العربية .
- مبدأ الجوامع والمتشابهات المفسرة لتطور الابداع العربي.
- الحقائق والمشكلات النوعية الخاصة بفن السينما العربي .

هذه المبادئ حكمت تقسيم البحث الى اربعة محاور رئيسة، او الى اربعة فصول كتب الاول الناقد كمال رمزي وهو حول ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي وكتب الثاني، وهو بعنوان (السينما والدولة في الوطن العربي) الناقد سمير فريد، اما كاتب الفصل الثالث فهو الناقد عدنان مدانات فقد تناول الجوانب التكنولوجية والايديولوجية للسينما العربية، والفصل الرابع والاخير يحتوي على دراسة للناقد هاشم النحاس عن (الهوية القومية في السينما العربية) .

وعلى الرغم من ان الكتاب يعطي فكرة (بانورامية) عن اتجاهات السينما العربية بالمعنى الواسع للكلمة وانه خطا باتجاه الضبط العلمي للبحث حول السينما الا انه لم يدخل صلب الموضوع الذي وعد به الغلاف، او عناوين فصوله الاربعة المثيرة التي ظلت - كما يقول الناقد - معزولة فيما بينها الى حد كبير، ليس بينها رابط منهجي او نظري كما لانجد فيها تعريفاً

ولو موجزاً او عرضاً لمفهوم القومية التي يبحث فيها او داخلها عن عناصر الوحدة والتنوع، كما ان هناك خلطاً بين (الهوية القومية في السينما العربية) و(الهوية القومية للسينما العربية) وهناك فرق واضح بين الموضوعين وعندما نشير، والكلام ايضاً لناقد الكتاب - الى ضرورة ان تنعكس الذات القومية في الاستخدام الابداعي في الادوات (الامر الذي يحتم ابتكار ادوات جديدة، او توسيع نقاط الامكانات الفنية للادوات القائمة او الاقتصاد في استخدام المعدات ..... الخ) ننطلق في ذلك من ادراك لهذا المفهوم يتجاوز (الأفق الضيق للمداخل التجريبية السوقية) والمثالية والرومنسية، ووفقاً للاخيرة تعد الذات القومية معطى ثابتاً (روح - مثال - فكرة تحلق فوق التاريخ) اما المفهوم المنطقي للذات القومية فهو بنائي تاريخي في آن واحد بمعنى انه يدرك هذه الذات باعتبارها مرتكزاته الكامنة، غير الظاهرة للصورة، التي تكيف اساليب التأقلم مع التغيير الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للجماعة (الامة) التي يعاد تشكلها مع هذا التغيير، وتاريخي بمعنى ان رصيد الخبرات الذي يتجمع في ذاكرة (ثقافة امة معنية هو بحد ذاته احد مرتكزات بنية شخصيتها، وهذا الرصيد ذاته يعاد تجميع عناصره وتركيبها تبعا للمهام التي تطرحها هذه الامة على ذاتها والافعال التي تاتيها والاستجابات التي تفرزها للتحديات البيئية والسياسية الداخلية والخارجية.

ويخلص الى الرأي قائلاً : "اذا ترجمنا ذلك الى جمال الفن والابداع فان علينا ان نفتش عن المرتكزات التي تكيف التاقلم مع تطور المبنى الذي ينعكس في اللغة وفي انماط المعيشة، وفي الانتاج الثقافي، وهذا لايتم الا بالمدخل الدلالي الذي لم يشر اليه الكتاب بكلمة واحدة ".

اما الكتاب الثاني فهو بعنوان (قراءات نقدية في افلام التسعينات) تاليف قصي صالح درويش ومنشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٨.

ولعل التعليق الذي نشرته عنه مجلة (الفن السابع) - دون توقيع - يلخص الرأي الذي يمكن أن يكونه القارئ عنه، أو الملاحظات التي قد يراها ناقد متابع لقضايا وتفاصيل السينما العربية، ففي مقدمة الكتاب يعترف الناقد بأنه لم يكن متحمسا لاصدار الكتاب للاسباب التالية:

- لأن مواده لم تكتب ضمن منظار كتاب / فهي مقالات متفرقة وبالتالي متفاوتة في أسلوب الكتابة والمعالجة وتتضمن آراء وأحكاماً في ظروف مختلفة.

- لأنني أعتبر أن علاقتى مع السينما ومع الكتابة حولها علاقة هواية وليست علاقة تخصص احترافي.فكتاباتي السينمائية هواية أمارسها الى جانب عملي الفعلي وهو الصحافة والكتابة السياسية.

- لأنه لم يكن من السهل تحديد عنوان تفرز هذه المقالات وتدرج تحته.

- لأن اعادة نشر بعض هذه المقالات في كتاب قد يعيد فتح جروح وعداوات مع بعض السينمائيين الذين لم يتحملوا حين صدورها صراحتي النقدية.

أي أن ماأقنعه بإصداره .. هو "الحاح أصدقائه" في مصر، بأنه سيصل الى شرائح من القراء المهتمين بالسينما الذين لم يصل اليهم بانتظام عبر الكتابة الصحفية. والكتاب قسمان، الأول (أفلام مصرية) والثاني (مشرق ومغرب)، والمجموع ثلاثون فيلما.لكن مشكلة الكتاب في " تبريراته " مثلاً عدم تصحيح معلومة أن الفيلم الأول لخيري بشارة هو (الاقدار الدامية) وليس (العوامة٧٠) (الصفحة ٢٩)، وان المشهد الاخير في (قليل من الحب. كثير من العنف) لم يكن حريفاً (الصفحة ٥١).

أو عندما يعتبر المؤلف ان رمسيس مرزوق هو احد كبار مدراء التصوير في العالم (الصفحة ١٦)، وفي مقال آخر يعتبر محسن نصر افضل مدير تصوير في العالم من دون استثناء (الصفحة ٢٧)؟!!

باستثناء هذه الملاحظات في الكتاب الكثير من المقالات الجديرة بالتأمل فعلاً، خاصة عند تناوله فيلم يوسف شاهين (اسكندرية كمان وكمان)... حيث يرى " ان هدف شاهين يتجاوز حدود الرغبة الابداعية الى الحاجة النفسية ".

وفي مقالات اخرى يثير الجدل والاستغراب عندما يعتبر ان شرائح المثقفين الليبراليين اكثر نفاقاً للسلطات وارضاء لنزعات الغرور فيها من الجماعات المتطرفة، وان التطرف لايهادن السلطة ولايحاول ارضاء غرورها حتى لو كان هدفه القضاء عليها.

ما يحسب للكتاب (او للمقالات) حديثه عن افلام مغربية وجزائرية وسورية... لكن ضمن رؤى متناثرة غير متعمقة في " الحالة السينمائية " لكل بلد على حدة. ولكن ماالذي يمنع المؤلف من اعادة الكتابة ضمن سياق محدد " يتحمس له " ويشكل اضافة حقيقية للمكتبة السينمائية.

وفي سياق استطلاع واقع السينما العربية لابد من الاشارة الى موضوع دور السينما، فهي مشكلة قائمة في جميع اقطار الوطن العربي بحيث تناقصت في الاعوام الاخيرة بشكل يكاد يصل الى نصف او ربع العدد السابق، كما حدث في سورية مثلاً....

اذ لم يبق في دمشق على امتداد اكثر من ثلاثين سنة سوى دور قليلة قديمة على الرغم من ان وزارة الثقافة ممثلة بالمؤسسة العامة للسينما قدمت لاصحاب دور السينما تسهيلات كبيرة ومغرية من اجل تجديد الدور التي

يملكون حتى تجتذب الجمهور، وتكون في الوقت نفسه مناسبة للاستخدام في عروض مهرجان دمشق السينمائي الذي اصبح دولياً....

ومن الواضح ان المشكلة هي اقتصادية قبل كل شئ، اذ لم تعد مداخيل دور السينما مغرية للمستثمرين الذين أكثرهم تجار يبحثون عن الربح قبل كل شئ، حتى في حال هدم الدار القديمة لايقدم صاحبها على بناء دار حديثة بدلاً عنها، بل يعمد الى بناء مجمع عقاري او سكني او تجاري يدر عليه اضعاف ما يمكن ان يحصل عليه من استثمار العقار كدار سينما

ويرى الذين درسوا مشكلة دور السينما ان ازمتها ليس لها علاقة بموضوع انتشار التلفزيون والفيديو والانترنت (٣٧) والمخاوف التي كثرت على مستقبل صناعة السينما حيث يجد المشاهدون متعتهم في الرؤية المنزلية اكبر من الذهاب الى دور السينما.

ولكن صناعة السينما العالمية لم تستسلم لهذا الخطر وقدمت افلاماً هزت كل ارقام التوزيع والمشاهدة ودخلت الى حلبة المنافسة وهي مصممة على الفوز بالمشاهدين صغاراً كانوا ام كباراً... ولهذا لجأت الى اختيار الحيل والاساليب لانتزاع المتفرج من مقعده امام التلفزيون ليخرج الى الشارع قاصداً دور السينما.

وقد لجأت هذه السينما الى عدة اساليب منها محاولة اجتذاب الاطفال والشباب الذين سيصرون على اصطحاب ذويهم معهم وتقديم نوعية الافلام التي ترضي الفئتين معاً، فكان ان حققت افلام كثيرة ايرادات ضخمة تصل الى مئات ملايين الدولارات للفيلم الواحد في الاسبوع الاول من العرض وذلك بدءاً بفيلم(E T) للمخرج ستيفن سبيلبرج، ومروراً بفيلم (القزم ويللو) وفيلم (الارنب روجر) وصولاً الى فيلم (تيتانيك).......

وهناك دعوات جديدة لاقامة دور سينما صغيرة او متوسطة الحجم في احياء المدن وليس في مراكزها فقط يمكن ان تكفل استقطاب جمهور الفن السابع.

ان الفن السينمائي الذي اصبح فرجة جماهيرية تأتي الناس لمشاهدتها بعيون واسعة ملؤها الدهشة يشتمل على نوع من التكامل، فالسينما التي ولدت كآلة فنية، وكاختراع طريف، تطورت لتصبح صناعة ثقيلة وأداة اعلام وتوعية بعد ان استوعبت جميع الفنون وما اكتشفه وابدعه الانسان من ادوات في ميادين الفكر والادب والعلم والصناعة والفن والمعرفة، فكانت مجمع الموروث والراهن، واداة المستقبل في التعبير بلغة جديدة مختلفة عن لغة المسرح التي مضى عليها خمسة وعشرون قرناً من الزمن دون ان يصيبها تغيير جوهري.

ومن هنا كان لها هذا الاثر الكبير في تعبئة ما يمكن ان نسميه الوعي القومي.

واذا كانت السينما العربية لم تستطع حتى الآن ان تكون على مستوى السينما العالمية، واذا كانت لم تستطع ان تكون جبهة قومية واحدة في الانتاج فان البداية يمكن ان تتحقق من خلال التعاون او الانتاج المشترك، ومن خلال الطرح العملي - وليس النظري - لتوصيات المهرجانات واللقاءات والندوات والاسابيع السينمائية العربية، وتطوير المادة / ٢٠ / التي ينص عليها ميثاق الوحدة الثقافية العربية عندما اكد على ان تتعاون الدول العربية على تبادل الخبرات الثقافية الخاصة بالموسيقا والمسرح والسينما والفنون الشعبية، والصحافة، ووسائل الاعلام المختلفة، وتعمل على تسجيل هذه الفنون ورعايتها، وتنسيق جهود العاملين فيها، وتبادل خبراتهم واستلهام لاجمل ما في تراثنا، واسترشاد

بانبل ما في تقاليدنا، واهتمام بالمشاكل التي تطرحها الحياة يومياً وقادرة على تزويد الجماهير بالسلاح الفكري ضد تحديات أعدائنا، وضد السموم الفكرية التي تفرزها الثقافة المضادة التي ينشرها الاعداء.

وفي هذا المجال دعا مهرجان دمشق السينمائي الدولي مثلاً الى تحقيق مثل هذه الاهداف من خلال :

١- تطوير السينما الوطنية والنهوض بها، ودعم اتجاه السينما الشابة الملتصقة بواقع الجماهير، والمعبرة عن قضاياها وتطلعاتها الاساسية.

٢- تدعيم الاتجاهات الجادة في السينما الاسيوية بشكل خاص، وسينما العالم الثالث بشكل عام، والتعريف بها

٣- خلق علاقة متجددة ومشتركة بين السينما والسينمائيين من جهة، والجمهور من جهة اخرى.

٤- بناء جسور ثقافية وفكرية بين السينمائيين العرب من جهة، وبينهم وبين السينمائيين في بلدان العالم الثالث والعالم من جهة اخرى.

أما في سبيل مواجهة السينما الصهيونية التي تشن حرباً شرسة على العرب، على طارف تاريخهم وتالده بدءاً من سلسلة الاشرطة عن الحروب التاريخية بين العرب والفرنجة وانتهاء بالاشرطة التي تشوه واقع المقاومة الفلسطينية للاحتلال نقول، اما في هذا السبيل فقد اتخذت عدة خطوات ولكنها كانت غير كافية ومنها اعلان الجامعة العربية في مايو ايار ١٩٦٨ عن اعدادها مشروع لانشاء هيئة عربية للانتاج السينمائي تشترك فيه الدول الاعضاء في الجامعة، وكانت تلك اول خطوة جادة لمواجهة النشاط الصهيوني في السينما العالمية، وكانت تلك ايضاً اول خطوة يتخذ فيها العرب

موقفاً موحداً ازاء الفيضان الهائل الذي غزت به الصهيونية شاشات العالم بافلام تمجد الكيان الصهيوني وتزيف التاريخ العربي والحق العربي....

وعلى الرغم من ان تلك الخطوة كانت متواضعة نسبياً قياساً الى الاموال الطائلة التي تنفق على الافلام الصهيونية الا انها كانت خطوة اولى ايجابية ومهمة لم يكفل لها الاستمرار وان كان قرار من الجامعة العربية الخاص بالمقاطعة السينمائية احد الاساليب الفعالة في مجابهة هذه السينما المعادية.

وفي توخينا الوسائل التي تجسد دور السينما في تعبئة الوعي القوميٌ لابد من التاكيد بان السينما الجماهيرية ليست سينما جادة ملتزمة بقضايا الجماهير فحسب، بل هي أيضاً السينما التي تلتزم وبذات المنحى، بمحاكاة القيم النبيلة لدى المتلقي في سبيل الارتقاء بها، كي توجه حركة الانسان بما يسهم في بناء الحضارة، وتقضي على الغرائز الانانية والعدوانية انها السينما التي تستوعبها كل قطاعات الشعب، وترتبط بها وتسيرفي طريق الالتقاء معها، وهي السينما التي تقارب مابين ابناء المجتمع الواحد وتسمو بمشاعرهم وفكرهم وارادتهم وتطلعاتهم بما يحفزهم على النشاط ويفجر طاقتهم الكامنة.... أي انها سينما الحقيقة التي تعمل على خلق التفاعل بين الموضوع والذات وفق ارضية ثابتة هي الواقع الحي الذي تستقي منه الفكرة والاسلوب والهدف...

ومن هنا يمكن ان نجعل دور السينما في تعبئة الوعي القومي من خلال النقاط التالية (٧).

١- تحقيق المزيد من توحيد الجهود العربية في مجال التعاون والتنسيق والعمل المشترك وتبادل الخبرات.

٢- مجابهة السينما التجارية التي تحاول اصطياد الجمهور واستلاب احاسيسه.

٣- انتاج افلام نخبوية طليعية الى جانب الافلام الجماهيرية.

٤- انتاج افلام ترتبط بالمفهوم الجماهيري الذي يعمق دور الفرد - من خلال المجتمع - في حركة التقدم الانساني وفي الارتقاء به الى المستوى الذي يستثمر فيه نبل مشاعره وعظم طاقته.

٥- الاكثار من دور العرض الصغيرة والمتوسطة والاهتمام بالتوزيع الجغرافي لها، في القرى والمناطق، وفي احياء المدن بحيث لايبقى العرض السينمائي مقتصراً على عدد قليل من دور السينما " الدرجة الاولى والثانية " الموجودة في اكثر الاحيان في وسط المدن الكبرى.....

٦- تشجيع قيام المزيد من الاندية السينمائية العامة والشبابية والجامعية والطلابية والنسائية واندية الاطفال، واختيار افلام ملائمة لها....

٧- انتاج افلام تاريخية من قصص العرب وايامهم ومعاركهم التاريخية الماجدة في تاريخ امتهم العربية.

٨- الابتعاد عن مفهوم اعتبار السينما سلعة استهلاكية تصرف نظر روادها عن هموم تطلعاتهم.

٩- دعم انتاج افلام تحقق المعادلة المطلوبة بين جدية الموضوع وجماهيريته.

١٠-تشجيع القطاع الخاص للابتعاد عن الافلام التجارية الى الافلام التي تقترب من قضايا الانسان الحقيقية وليس المزيفة.

١١-الابتعاد عن الافلام ذات الافكار المجردة والطرائق التعبيرية التي تنطبق عليها صفة (الصرعة) والعلاقات التي مبعثها النزوات الجامحة التي تربط الانسان بهوس خاص وذاتي يعتبر مصالحه من خلالها المقياس الوحيد للنشاطات والعلاقات الانسانية كافة.

١٢- الابتعاد عن افلام الجنس والعنف والتشويق المفتعل والاثارة الرخيصة،لأنها تدمر الشعور بالجمال، وتزرع العواطف والانماط الاجتماعية التي تتنافى مع كل الجهود الرامية الى الارتقاء بالمجتمع والاخلاق الى درجات مثلى، بل انها تنشر الاضاليل والاوهام، وتشيع اللامبالاة السياسية وتهاجم العلم والفكر والحقيقة.

١٣- انتاج الافلام التي تنظر الى الجماهير منطلقاً وهدفاً واسلوباً، وتطرح مكونات الفرد الانسانية باساليب تفجر الاحساسات الابداعية حيث يتجسد فيها تأكيد حار لروح الحياة ولمعانيها الخالدة التي تكشف الاعماق الدفينةوتحيي بطولات الشعوب.

١٤- انتاج افلام تجسد ظاهرة تمس قطاعات واسعة من الجماهير، وتعبر عن قضايا رئيسة يوجهها المجتمع.. أي تقديم الصورة الصادقة التي تحاكي الانسان وتتفاعل مع تفكيره، وتضعه امام مسؤولياته كانسان يملك العقل والاحساس او تنقله الى المناخ الذي يستطيع من خلاله تغليب الجانب الايجابي نحو الحياة بمضمونها الانساني.

١٥- انتاج افلام تخاطب المتلقي مباشرة بعيداً عن الخدع والطرق المعقدة التي يصعب على المشاهد ادراك مضمونها الحقيقي، وهذا لايعني ان تكون المخاطبة بمستويات متدنية، بل على العكس، ان عملية رفع مستوى الاستيعاب عملية مطلوبة ايضاً في السينما الجماهيرية.

١٦- الابتعاد عن النجومية التي تستدر عطف او اعجاب المتلقي وتنقله وباللاشعور الى مواقع مضادة هي في اقل تقدير مواقع تستلب ارادته الحقيقية.

١٧- الابتعاد عن الحبكة الدرامية السينمائية التي تستنفر كل احاسيس المتلقي دفعة واحدة والتي تبعده عن عملية التقويم المنطقي اذ ان الحبكة الدرامية يجب ان تساير قدرة المشاهد على استيعاب الفكرة.

١٨- انتاج المزيد من الافلام الخاصة بالاطفال.

١٩- انتاج افلام تخاطب العقل البشري لنزع سلبياته وانانيته، ومواجهة القوالب النمطية للعقلية والسلوك الزائف والابتذال، وتنقله الى تمثل القيم الانسانية العظيمة والمبادئ السامية، والارتفاع بالذائقة العربية نحو الدرجات المتقدمة، ومحاربة كل اشكال الهمجية والعنصرية والاغتراب.

المراجع والمصادر:

١- جان الكسان - العرب والسينما - علاقة مبكرة... وريادة في الاخراج السينمائي - مجلة (الكويت) - العدد ١٤٢ .

٢- ابراهيم العريس - المئوية الاولى من عمر السينما - صحيفة الحياة - العدد ١٣٨٠٥ - تاريخ ٢٩ ديسمبر - عام ٢٠٠٠.

٣- المصدر السابق.

٤- ابراهيم العريس - السينما العربية الى اين - مجلة الوسط - رقم ١٦٠ - تاريخ ٢٠ - ٢ - ١٩٩٥.

٥- الدكتور سليمان ابراهيم البشري - عن السينما العربية وفكرها الغائب - مجلة العربي - الكويت - العدد ٥١٠ - مايو ٢٠٠١.

٦- المصدر السابق.

٧- المصدر السابق.

٨- مجلة (الوان) اللبنانية - العدد الصادر بتاريخ ١٠ مارس ١٩٨٤ وبعنوان (العلاقات العربية وراء تراجع السينما).

٩- نديم جرجورة - قراءة نقدية في ازمنة السينما العربية - مجلة العربي - الكويت - العدد ٥٠٩ - ابريل ٢٠٠١.

١٠- المصدر السابق.

١١- عن السينما العربية وفكرها الغائب - مصدر مذكور.

١٢- خليل صويلح - هل انتهى زمن الحكاية المسلية في الفيلم العربي - مجلة (العربي) - الكويت - العدد ٥٠٨ مارس - ٢٠٠١.

١٣- المصدر السابق.

١٤- السينما العربية الى اين - مصدر مذكور.

١٥- المصدر السابق.

١٦- سمير فريد - سينما الحرب العربية - صحيفة الشرق الاوسط - العدد ١٤٢٨٨ - تاريخ ٣ مايو - ٢٠٠٢

١٧- اقيمت الندوة من ٤ - ١٠ ابريل ٢٠٠١ وشارك فيها مجموعة من النقاد العرب.

١٨- علي ابو شادي : الهجرة الى العجز في واقع السينما العربية البائس - صحيفة الشرق الاوسط - العدد ٨١٧٩ - تاريخ ٢٠ / ٤ / ٢٠٠١

١٩- صحيفة الشرق الاوسط - ملحق TV العدد ٨٩٧٠ - تاريخ ٢٠ - ٦ - ٢٠٠٣

٢٠- المصدر السابق.

٢١- اقيم المهرجان في ديسمبر ١٩٩٥ وقدم الورقة الباحث السينمائي محمد رضا.

٢٢- المصدر السابق.

٢٣- مارسيل نصر - سينما حوض البحر المتوسط - صحيفة الحياة - العدد ١٤٧٩٥ - تاريخ ٢٦- سبتمبر - ٢٠٠٣

٢٤- صلاح قانصوه - أستاذ الفلسفة في كلية الفنون المصرية.

٢٥- جان الكسان - التاريخ بين مقولة الوثيقة وابهار الفانتازيا - ملحق جريدة الثورة الثقافي - دمشق - العدد ٢٢٣- تاريخ ٣٠ - ٧ - ٢٠٠٠

٢٦- قدم محمود علي دراسة ضافية حول هذا الكتاب بعنوان (الشخصية العربية في السينما الاسرائيلية) نشر في مجلة (الكويت) - العدد ٢١٠

٢٧- عماد نويرة - (السينما والتاريخ.... من يصنع من ؟) - مجلة الكويت - العدد ١٥٣.

٢٨- المرجع السابق.

٢٩- صورة الشهيد في الفيلم العربي - مجلة (صوت فلسطين) العدد ٢٠٩ - يونيو - ١٩٨٥.

٣٠- تفاصيل عن هذه الافلام في موضوع (السينما العربية لا تزال دون المستوى التاريخي)صحيفة الشرق الاوسط - العدد ٣٩٦٨ - تاريخ ٩ - ١٠ - ١٩٨٩.

٣١- جميل العابد – الطائر العائد من خلف المحيط – مجلة الدوحة – قطر – يونيو – ١٩٨٢.

٣٢- مجلة (تشرين الاسبوعي) – دمشق – العدد ٢٩ – تاريخ ٢١ – سبتمبر – ١٩٩٨.

٣٣- علي حسين نجار – الفيلم العربي لا يزال محلياً – مجلة الكفاح العربي – العدد ٦٣٢ – تاريخ ١٠ – ٩ – ١٩٩٠.

٣٤- جمال عائق – حوار مع الناقد السينمائي محمد رضا – مجلة الكويت – العدد ١٥٥.

٣٥- رؤوف توفيق – إعادة الحياة الى دور السينما – مجلة العربي – الكويت – العدد ٣٦٨– يوليو – ١٩٨٩ .

الفصل الثاني

السينما .... في مصر

ليست الميزة الوحيدة التي تنفرد بها السينما في مصر هي الريادة في الزمن، في العرض وفي الانتاج وفي المسيرة الحافلة منذ انتاج الفيلم الروائي الاول قبل اكثر من ثلاثة ارباع القرن، بل انها اصبحت بحكم التراكم الكمي والنوعي (حوالي اربعة آلاف فيلم) السينما الام بالنسبة لبقية السينمات العربية التي حاول بعضها بتقليدها، وحاول البعض الآخر تحديها، او تجاوزها.

ومع تباين الآراء في تقسيم مراحل مسيرة السينما المصرية هناك اتفاق غير معلن على ان هذه المراحل هي:

- مرحلة النشوء والسينما الصامتة.
- مرحلة السينما الناطقة.
- مرحلة ما قبل وما بعد الحرب العالمية الثانية.
- مرحلة ما بعد ثورة يوليو، حوالي عشر سنوات.
- مرحلة القطاع العام (الستينات).
- مرحلة السبعينات وظهور ارهاصات الحداثة (١٩٧١ – ١٩٨٠).
- مرحلة العقدين الاخيرين من القرن العشرين والممتدة الى بدايات القرن الحادي والعشرين وهي مرحلة التاريخ بين ما سمي (سينما المقاولات)

او (سينما المواقف والابداع الفكري) او (سينما الشباب) والتي ترافقت باعلانات متتالية كما هي (ازمة السينما المصرية) بحيث اطلقت على هذه الازمة تسميات عديدة، وعقدت من اجلها عشرات الندوات في مصر وبقية الاقطار العربية، حيث ارجع البعض اسباب الازمة الى مشكلة التمويل، وارجعها آخرون الى النص او الاخراج او التوزيع او النجوم) ووصلت مناقشات اللجان التي شكلت اكثر من مرة لدراسة قضايا هذه السينما الى ان الخصخصة الكاملة هي اساس التطور القائم لتطوير الفيلم العربي المصري، الى جانب تدخل الدولة بالمساعدة، واعفاء دور العرض السينمائي الجديدة او التي تم تجديدها تجديداً شاملاً من مختلف انواع الضرائب، وان تتبنى وزارة الثقافة الدعوة لتأسيس شركة مساهمة مصرية لاستثمار اموالها في ادارة المنشأة السينمائية والانتاج والتسويق السينمائي داخلياً وخارجياً، وانشاء دور عرض جديدة، على ان تساهم في راس المال لهذه الشركة البنوك المصرية ورجال الاعمال والسينمائيون وقطاع الاعمال المصري، كما يجب فتح اسواق جديدة للفيلم المصري، وضرورة مشاركة التلفزيون في تمويل الانتاج السينمائي وتطوير جهاز الرقابة على المصنفات على ان يواكب التطورات الفنية والفكرية.

أما بالنسبة للمراحل الزمنية التي مرت بها السينما المصرية، فقد استعرضناها حتى الثمانينات، وبكثير من التفصيل في كتابنا السابق الذي صدر ضمن سلسلة (عالم المعرفة) بعنوان (السينما في الوطن العربي) بين صفحتي (١٣ – ١١٦) ويمكن الرجوع اليها في ذلك الكتاب (١) ونحاول في هذا الفصل تجاوز "التوثيق" التقليدي الى استقراء هذه السيرة الانتاجية الطويلة

بالاعتماد على اهم الآراء والدراسات التي تمت حولها، فالاحاطة بمثل هذا الموضوع لمثل هذه السينما الرائدة، لا تقتصر على الرؤية الفردية والاجتهاد الشخصي خاصة وان جملة (ازمة السينما المصرية) تكررت عشرات المرات فيما نشر حول المدارات والندوات والمناقشات التي دارت بين السينمائيين العرب، ولعل اغرب ما طرح حول هذا الموضوع الاراء المتباينة حوله كأن تخرج علينا صحيفة تتحدث عن (تفاقم ازمة السينما المصرية) وفي الوقت نفسه تخرج علينا مجلة فنية بمانشيت عريض على الغلاف يقول (ازمة السينما المصرية تدخل مرحلة الانفراج).

واذا كنا قد طرحنا تقسيم مسيرة السينما المصرية الى مراحل زمنية تقليدية، فهناك من حاول ان يقسمها الى مراحل ذات تسميات اقرب مثل(٢):

- الثلاثينات – البراءة السينمائية الساذجة.
- الاربعينات – الخروج من الشرنقة وسينما على ارض الواقع.
- الخمسينات: ميراث السينما (حرية وتسلية وبعض الوطنية).
- الستينات: سينما القطاع العام والوعي السياسي وصولاً الى سينما المجتمع والمقاولات والاحلام المؤجلة وفي خضم هذه الآراء المتلاطمة اعتبر بعض النقاد عام ١٩٨٥ عام التحول في السينما المصرية وخرج احدهم بعنوان يقول: الجمهور يضرب عن مشاهدة الافلام الرديئة، والمخرجون الكبار يعودون الى الشاشة بأفكار جريئة (٣).

وفي التفاصيل ان بداية العام المذكور شهدت تحولاً خطيراً في مسار السينما المصرية، اذ اعلن الجمهور رفضه للافلام الرديئة وانعكس هذا في الانخفاض الهائل لايرادات تلك الافلام التي سحبت من دور السينما بعد

أسبوعين فقط من عرضها الأول الأمر الذي لم يحدث من قبل، حدث ارتباك في دور العرض بالقاهرة.ولأول مرة تغلق ابواب خمس دور عرض درجة أولى، خلال شهر واحد، وبحجة الاصلاحات والتحسينات.. وتضطر بعض دور العرض الأخرى أن تعيد تقديم أفلام قديمة .

ورغم كل البوادر، التي كانت تشير الى هذا التحول من الجمهور... الا ان الكثيرين من صناع السينما المصرية لم يتوقعوا ان يتم هذا التحول بتلك الطريقة الحاسمة، والتي كلفتهم اجهاض احلامهم بالثراء السريع.

ولكن بدخول عدد كبير من اصحاب رؤوس الاموال الى صناعة السينما وبهدف استثمار أموالهم وبعائد سريع ومجز، تحولت مهنة الإنتاج السينمائي في مصر إلى مهنة بلا ضوابط، وشاهدت صناعة السينما نماذج غريبة من المنتجين أقحموا أنفسهم في لعبة الأفلام دون أن تكون لديهم أية فكرة عن السينما سوى أنها مجرد أضواء ومكاسب، وعجزت غرفة صناعة السينما عن تحديد مواصفات المنتج السينمائي الذي يحق له العمل في هذا المجال.

وامتلأت الساحة السينمائية في مصر بكثير من المغامرين والمضاربين الذين راهنوا على (الجواد الرابح) وهو الكوميديا وانهمرت مجموعة هائلة من الأفلام التي توحي بأنها كوميدية.... ولكنها لم تكن تحمل من صفات الكوميديا سوى الاسم فقط وبدأ الجمهور يكتشف هذه الخدعة.. وأنه يذهب للسينما ولا يضحك ولا يتسلى.. بل تزداد حسرته على ضياع نقوده التي دفعها ثمناً للتذاكر.

وأسرع بعض المنتجين بتغيير اتجاههم فقد اكتشفوا جواداً جديداً يربح وهو الأفلام التي تنتقد سياسة الانفتاح الاقتصادي وما سببته من تأثيرات على

المجتمع المصري.. ولقد نجحت بعض الأفلام التي ناقشت هذا الموضوع وحصلت على تقدير المثقفين والنقاد وأرضت في نفس الوقت نفسية المتفرجين... فما كان من هؤلاء المنتجين، إلا أن تعلقوا بهذا الخيط وانهمرت مجموعة من الأفلام تعرض لحكايات من الفساد، والتهريب والثراء غير المشروع، الحلال والحرام، والشرفاء والنصابين.

وتاجرت تلك الأفلام بالقضية الاقتصادية التي هزت المجتمع المصري... حتى أصبحت جزءاً من التجارة الفاسدة.

واكتشف الجمهور مرة أخرى هذه الخدعة وقرر إعلان احتجاجه ... ومقاطعة تلك السينما، وبدأت المؤشرات تؤكد انخفاض إيرادات جميع الأفلام... حتى الأفلام الجيدة وكأن سوء الظن بالأفلام... أفقد الشهية للتردد على دور السينما(٤). وفي الارتباك التي أحدثته هذه الأزمة عاد عدد من المخرجين الكبار إلى العمل وحققوا ما يسمى (عملية إنقاذ) للسينما المصرية، فأخرج صلاح أبو سيف فيلم (البداية) وكمال الشيخ (قاهر الزمن) وتوفيق صالح (يوم مقتل الزعيم) ويوسف شاهين (وداعاً بونابرت).

كما قدم مخرجو الجيل التالي أفلاماً متميزة فأخرج علي بدر خان (المواجهة) وخيري بشارة (الطوق والأسوارة) ورأفت الميهي (للحب قصة أخيرة) ومحمد راضي (الناس والجن) وعلي عبد الخالق (شادر السمك) ومحمد خان بثلاثة أفلام هي:

(مشوار عمر) و(عودة مواطن) و(يوسف وزينب) أما المخرج عاطف الطيب فقد قدم فيلمين هما: (الزمار) و (البريء) وقدم بشير الديك فيلم (الطوفان) ويوسف فرنسيس فيلم (عصفور من الشرق)، وبهذا استطاع هؤلاء

المخرجين أن يحققوا بالفعل عملية إنقاذ حقيقية للسينما في عقد الثمانينات للنهوض بها من كبوتها.

وبين الباحثين من يعود في تفسير تأرجح السينما المصرية بين الأزمة والانطلاقة إلى عدم تنفيذ جملة التوصيات والقرارات التي تتخذها الجهات المسؤولة ذات العلاقة، وأفضل مثال على ذلك ما اتخذته مثلاً اللجنة الوزارية المكلفة ببحث مشاكل السينما عام ١٩٩٦ عندما أعدت تقريراً مهماً حول الأزمة وسبل معالجتها (٥):

توصلت المناقشات في اللجنة إلى أن أزمة السينما تتمثل بشكل رئيسي في التوزيع، لذلك تقرر التوسع في إنشاء دور العرض السينمائي الجديدة وفتح أسواق للفيلم المصري في آسيا وإفريقيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية.

كما تمت الإشارة إلى ضرورة تشجيع السيناريو الجيد واختيار الموضوعات التي تدعم إنتاج أفلام اجتماعية واستعراضية وتاريخية جيدة وأن يتم عقد لقاء مع المختصين في صناعة السينما لبحث وبلورة الأفكار ووضع تطور شامل للنهوض بصناعة السينما وأن يأخذ القطاع الخاص دوره في هذا المجال ويشير وزير الثقافة المصري فاروق حسني إلى ضرورة تدخل الدولة لإنقاذ صناعة السينما من أجل النهوض بها وأن خصخصة السينما هي أساس التطور القائم لتطوير الفيلم المصري.

أما التقرير الذي أعدته اللجنة البرلمانية في مجلس الشعب المصري فقد أشار إلى أهمية السينما كوسيلة من أهم وسائل الثقافة في ذاكرة الشعوب وأن ما تعانيه السينما من أزمة خانقة يرجع إلى تقلص عدد دور العرض السينمائي رغم الزيادة المتنامية في السكان، بالإضافة إلى ما تعانيه السينما من قلة الإنتاج السينمائي وهبوط المستوى الفني لبعض الأفلام،

الأمر الذي يتطلب وضع حد لما وصلت إليه صناعة السينما في مصر وإنقاذها من سينما المقاولات التي أضرت بصناعة السينما كثيراً. وحتى تعود السينما إلى مكانتها طالب التقرير بضرورة إعفاء دور العرض السينمائي الجديدة أو التي تم تجديدها تجديداً شاملاً، من كل أنواع الضرائب لمدة عشر سنوات، وأن تتبنى وزارة الثقافة الدعوة إلى تأسيس شركة مساهمة مصرية لاستثمار أموالها في إدارة المنشآت السينمائية والإنتاج والتسويق السينمائي داخلياً وخارجياً وإنشاء دور عرض جديدة على أن تساهم في رأس المال لهذه الشركة البنوك المصرية ورجال الأعمال والسينمائيون وقطاع الأعمال المصري، وعلى أن يتولى أحد البنوك الوطنية مهمة تأسيس هذه الشركة، كذلك من الضروري فتح أسواق جديدة للفيلم المصري وذلك بمساهمة السفارات المصرية بالخارج بالتعاون مع المؤسسات المصرية وذلك لتنشيط الفيلم المصري في الخارج.

وأشارت اللجنة إلى ضرورة مشاركة التلفزيون في تمويل الإنتاج السينمائي وأهمية تطوير جهاز الرقابة على المصنفات الفنية بشرياً ومادياً وتزويده بأحدث الأجهزة لمواكبة التطورات الفنية والفكرية وكانت قد تحققت في عام ١٩٥٨ خطوة تمهيدية لما جاء بعدها بتشكيل لجنة عليا للرقابة الفنية من سبعة وثلاثين عضواً لتحقيق شعار(إطلاق حرية الإبداع الفني الهادف والارتقاء بالذوق الفني) وذلك من أجل تقليص الدور التقليدي لأجهزة الرقابة الحكومية التي تمارس بحكم اللوائح والقوانين(٦).

وظلت هناك تساؤلات تواجه السينما المصرية من نوع :

"إذا كانت السينما التجارية.. تصطدم بغضب النقاد والمثقفين، وتثير التساؤلات والقلق، حول الذوق العام، ومسؤولية الفن ... فإن السينما الجادة، أيضاً، لا تستطيع ان تجد الطريق أمامها مفتوحاً - دائماً - بلا مشاكل

بل ان مشاكل السينما الجادة، أكثر حدة وصعوبه. والتساؤلات التي تثيرها من النوع الذي يفتح مجالاً أكبر للجدل.

ذلك إن انعدام الفكر، والسطحية، والابتذال في الأفلام، أمر يمكن إدارته بسهولة، وبإجماع الآراء، ويستطيع أي فرد أن يحكم ببساطة قائلاً: " هذا عمل.. قبيح".

اما وجود الفكر في الأفلام، وحيوية إثارة القضايا، والتعرض للصراع الحقيقي الذي يواجه الإنسان.. فذلك أمر قد تختلف بعض العقليات في تقبله واستيعابه، الذي يصل في بعض الأحيان إلى حد الصدمة "(٧).

وهذه التساؤلات تعيدنا إلى قصة القطاع العام:

إن تاريخ القطاع العام في مصر الذي صدر القرار الأول بإنشائه عام ١٩٦٠ (من بعد ثلاث سنوات على قرار إنشاء ما سمي بـــ " صندوق دعم السينما " ملحقة بوزارة الإرشاد)، يثير الاهتمام في هذا البحث لأنه كان سبيلاً مدعوماً من قبل الدولة لرفع مستوى السينما والثقافة السينمائية بصورة عامة وكان يستند – على نحو تلقائي – إلى خلفية نجاح السينما المصرية في الانتشار محلياً وعربياً على نطاق واسع .

ونلاحظ أن أول المستفيدين من وجو د هذا القطاع، من بين المخرجين المصريين، هم التقليديون الذين كانوا يعملون في اطار السينما التجارية قبل ذلك، فالسنة الاولى من عمر المؤسسة شهدت انتاج افلام لكل من محمود ذو الفقار وحسن الامام وعاطف سالم.

وكان من عداد السنوات القليلة اللاحقة انتاجات لكل من نيازي مصطفى وحسام الدين مصطفى وفطين عبد الوهاب وآخرين.

المخرجون الجدد والساعون الى تقديم اعمال فنية تكاثروا حيث شهدنا اعمالاً مهمة وجديدة في منحاها لكل من صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وهنري بركات وكمال الشيخ وآخرين وسرعان ما شهد القطاع العام وصول مجموعة كبيرة من المنتجين الجدد الذين أثّروا في حياة الفيلم المصري ومنهم حسين كمال (قبل انقلابه) وممدوح شكري وعلي عبد الخالق وشادي عبد السلام وسعيد مرزوق وغيرهم.

بالطبع كانت هناك افلام هابطة خليقة بمستوى النظام التّجاري وحده، لكن ذلك لم يكن سبباً كافياً لان تتم محاولات القضاء على ذلك النظام، بل كان من الاجدر ان يكون مدعاة لاصلاحه ونقله الى ايد مسؤولة وامينة .

هذان المنهجان في السينما المصرية تعارضا وتصادما من قبل ان تنسحب الدولة من مهمة صنع الافلام وتبقي على رموز لاتؤثر في مجرى الأمور الفنية والثقافية للصناعة السينمائية وهي دوماً محكومة بحسابات السياسة الحكومية وهذه الحسابات هي الد اعدائها وما يلجمها عن التعبير والتواصل وهما صفتان متلازمتان في العصر الحالي الذي نعيش فيه ولاتقدم يرجى من توفير الحد الاعلى (وليس الادنى) منهما . وكونهما كذلك، يعني انهما جزء من تلك التحديات التي تواجهها السينمات العربية والتي لايمكن تحقيق التقدم الشامل والكلي لها من دون معالجتها وفتح حوار مع المبدعين العرب العاملين في اطار الكتابة والاخراج السينمائيين (٨) .

والملفت ان السينما المصرية نجحت والى حد ما في اثارة القضايا الداخلية " سواء على صعيد موضوع الحرية او الديمقراطية او التسلط والروتين والمساوئ الاقتصادية وغيرها ؛ ولكنها، لم تنجح مطلقاً في تقديم

أي عمل يحمل مواصفاته الفنية على المستوى القومي العام . وتبدو السينما وكأنها سينما الترفيه "، وليست سينما الفن الذي يعكس حقيقة مجتمع ما .

وهذا الخلل في الدور، قد يكون انعكاساً لحالة الخلل الاساسي في الصراع، عندما بدا ان الفن تعاطى مع القضايا الكبرى من خلال منطق خطابي يوازي الاغنية الثورية التي كانت تصدح من هنا وهناك، ولهذا يمكن فهم بعض الاعمال التي انتجتها السينما المصرية بعد عدوان عام ١٩٥٦ ومن ثم في بداية الستينات وبعد عام ١٩٦٧، اذ ظهرت بعض الافلام المصرية التي بدأت تتعاطى وموضوع الصراع العربي الاسرائيلي وتظهر فيها بعض جوانب هذا الصراع ولكن لم يكن الهم الاساسي لهذا التوجه هو التعاطي مع هذه القضية الكبيرة من خلال مايعنيه الاحتلال او التوسع الاسرائيلي بقدر ماكانت هذه القضية توظف لمصلحة الموقف النقدي المجزأ للفيلم ضد النظام السياسي، بحيث انتصر هذا الهم القصير الرؤية على الهم العام، وهو الاسلوب الذي تعزز وتصاعد عقب حرب ١٩٧٣.

يومها ظهرت عدة افلام على هذا المستوى "الرصاصة لاتزال في جيبي" و" على من نطلق الرصاص" وغيرها ونقلت عدة مشاهد من الارشيف عن سير المعارك كما تم تنظيم معارك اخرى ضد الاسرائيليين على اطراف سيناء،وبدا ان السينما المصرية راحت تقلد السينما الامريكية على هذا الصعيد، ولكن ليس بهدف خدمة الموضوع الاساسي على مستوى الصراع بقدر ما كان تنظيم وتوظيف الحدث من اجل الاساءة لعهد ما، او لنظام ما وهو ما برز خلال الفيلمين المذكورين .

ولهذا نفهم التوليف في الحوار حول الهم الداخلي عندما غاب التحليل في منطق شخصيات الفيلمين عن اثارة حقيقة الصراع باتجاه الهم الداخلي دائماً (مشهد: احنا مازرعناش الصحرا ليه) وهنا لم يثر مثلاً مشكلة التهديد الاسرائيلي المستمر للارض العربية ولا الاعتداءات السابقة وغيرها(٩) بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد عام ١٩٧٨ بدت السينما انها تخلصت من هذا الاحراج على المستوى القومي، فتخلصت نهائياً منه لتتوجه وبشكل شرس وملحوظ نحو الهم الداخلي الذي نجحت في اقتناصه،لتبدو هذه السينما قوية وقادرة على فهم هذا الهم، بعكس موقفها من الهم القومي العام، وهنا بلاحظ انه خلال عام ١٩٨٤ و ١٩٨٥ انتجت السينما المصرية (١٨) فيلماً تناولت موضوعات داخلية مهمة على صعيد البنى السياسية الاقتصادية والرشوة والروتين وغيرها وهي مازالت ماضية في محاولة اثارة كل الظواهر السلبية، وكأن المطلوب منها في هذه المرحلة ان تنسجم وموقف السلطة من موضوع الهم القومي العام باتجاه القضايا الجزئية.

وعلى سبيل المثال فقد تم انتاج ٢٣ فيلماً، تناولت قضية واحدة وهي قضية "السكن في المدافن" واكثر من ٣٠ فيلماً عن قضايا الاحوال الشخصية والطلاق وحقوق الزوجة في الشقة وغير ذلك !

ومع التساؤلات والتأويلات والاجتهادات،ظلت هناك اسئلة مطروحة، عن (اسباب) او (ازمة) ما يسمى به (تراجع السينما المصرية)، وهل هي ازمة نص ام ازمة اخراج.... ام أزمة كليهما معاً....

اكثر الاجوبة جدية حول هذا التساؤل جاءت في الندوة الفكرية حول السينما والتي اقيمت على هامش معرض الكتاب الدولي في القاهرة .

ركز المخرج صلاح ابو سيف على الجانب الاخلاقي المهتز في الوسط السينمائي واعتبر" ان غياب الضمير الحي لدى بعض الفنانين ابعد السينما عن اهدافها الاساسية وهي الالتزام بقضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية وجردها من الرسالة التي يفترض ان تؤديها وجعلها مجرد حرفة بدون قيم راسخة، مما جعل بعض الفنانين الذين لايأبهون لرسالتهم الفنية يتخذون السينما مجالاً للكسب والثراء. وثمة الكثيرون يعملون فيها بهدف الثراء السريع والحصول على المجد بدون اهتمام بالخلق والابداع الفني، ولذلك فان افلامهم هي افلام مقاولات تجارية، لاترضي بتاتاً على عكس مايتبادر الى ذهن التجار الذين يدعون ان الجمهور "عاوز كده" وهذا يفسر اعراض الجمهور بنسب تنازلية عن قاعات العرض، بل ان المترددين على مشاهدة الافلام لايفعلون ذلك بدافع الاعجاب بالاعمال في حد ذاته وانما لانهم يعتبرون السينما وسيلة ترفيهية اساسية وقد يغريهم بعض النجوم بالدخول والفرجة حيث لايعلق بذهنه بعد الخروج الا بعض الهوامش المبتذلة، ولكن هل اضاف الفيلم للمتفرج أي شئ ؟ الغالب ان الاجابة بالنفي .

وامام هذه الحالة المتازمة في قطاع السينما اقترح من موقعي ان تقام مسابقة كبرى تضم جميع المخرجين السينمائيين بهدف تقييم امكانياتهم وقدراتهم على الخلق الفني واختيار لجنة مختصة لايتجاوز عدد اعضائها العشرين، تتولى مسؤولية الاخراج اما الاخرون فيجب ان يوجهوا الى ميادين اخرى غير الاخراج وقد عارض الناقد السينمائي سمير فريد ان يكون سبب ازمة السينما المصرية هو انعدام الضمير لدى المشتغلين بهذا القطاع. ورد

على راي صلاح ابو سيف بالقول: ان انعدام الضمير هو بسبب الازمة واختلاط الاوراق وليس سبباً رئيساً للمشكلة واضاف ان ثمة صلة بين الفن والسوق (التوزيع والترويج لان الكثيرين يعتقدون خطأ ان كلمة "سوق" اهانة للفن والفكر في حين ان تاريخ الفن يشير الى اهمية السوق الكبيرة، بل ان كل المذاهب والايديولوجيات في العالم افردت للسوق مجالاً رئيسياً في تنظيراتها الاقتصادية .

وقانون السوق يفرض وجود منتج ومستهلك ودولة منظمة واحياناً جهازاً يمثل الطرف المنظم يتدخل اما لفائدة المستهلك او للمنتج او لحساب طرف لادخل له مباشر لهذه العملية .ونحن في مصر اخذنا من فكرة الدولة الدور السلبي والعاجز عن التنظيم فهي تتفرج على مصانع الافلام القديمة والمحامض المهترئة والآلات المعطلة والكاميرات المستهلكة وقاعات العرض التي تحولت الى مكان للبيع والشراء والخصومات والى كل شئ يمكن تخيله الا ان تكون قاعات عرض، وانقطع أي عقد يربط نفسياً بين المتفرج والفيلم اضافة الى قوانين التصدير الذي تقوم به الدولة وليس النقابات الاستديوهات والمعامل هي صناعة بحتة ولاعلاقة لها بالمستوى الثقافي .

ومصر هي الدولة الوحيدة في العالم التي تمتلك فيها وزارة الثقافة الاستديوهات في حين انها ثقل كبير لاتحتمله الوزارة والاجدى ان تنتقل تبعيتها الى وزارة الصناعة القادرة على ضمان تصنيع الفيلم من مرحلته الاولى وحتى الاخيرة .

من جهة اخرى لابد من احداث قواعد جديدة في العرض والتلقي، تتغلب على تلك العادات السيئة التي تسربت الى المتفرج داخل قاعة العرض

والخطوة الاولى في هذه الخطة هي احداث جهاز مراقبة للعروض السينمائية من حيث النسخ والصوت والجودة وقاعات العرض، للتأكد من سلامة الاجهزة فإذا ما ثبت فساد احد هذه العناصر يكون للجهاز الصلاحية المطلقة في اقفال القاعة وسحب العرض.

واعتقد لو توفرت هذه العوامل الاولية، فستكون المهمة بعد ذلك ايسر بكثير وسوف يؤدي الفيلم مهمته كما ينبغي لان النقاد مازالوا حتى اليوم يطالبون بعرض جيد وحقيقي للفيلم الذي كثيراً مايشوه.

وربط الكاتب السينمائي هاشم النحاس مشكلة السينما بالمشاكل الاخرى الاجتماعية والاقتصادية التي يعاني منها المجتمع المصري كما ربط ازمة السينما بالوضع النقابي للسينمائيين الذين لايبدون رأيهم حتى في مصيرهم المهني ويصدر قانون ضدهم بدون علمهم ولذلك لامجال ان نطالبهم بالضمير المهني.

واضاف النحاس: "حرية الفنان في حاجة الى مراجعة لئلا تكون شكلية من شأنها اسكات صوت الفنان الحقيقي والابقاء على التجار والمؤسسات السينمائية والادارية التي ينقصها، كشأن كل الادارات في مصر، التخطيط والدقة، وهذا يفسر التعطل والروتين في سير العمل المفتقد الى الرأس والخاضع في أ غلب الاحيان للاهواء الشخصية، بحيث ان من له معارف يستطيع ان يبلغ هدفه في اقصر وقت.

المؤسسات في حاجة الى كفاءات متخصصة، والمعاهد العليا وضعت لهذا الغرض، لكن الذين يشتغلون في تخصصهم يحتاجون الى حرية في ادارة امورهم بأنفسهم بلا تدخل من فوق ".

وتكلم عاطف الطيب مؤكداً ان الابداع لايأتي من فراغ وانما يحتاج الى كاتب مبدع ومصور ومخرج مبدعين وممثلين مبدعين والدولة طرف اساسي في هذه العملية الابداعية.

فاذا ما توفرت جميع الظروف المناسبة خرج ابداع على مستوى رفيع، أما اذا اختل احد العناصر فالابداع سيخرج اعرج، واعتقد ان كل الاطراف من سينمائيين ونقاد يعرفون ذلك وحتى الدولة تعرف وما يقال هو مجرد ردود تبريرية ومهاترات، والمشكلة لاتحل الا يوم يعترف كل طرف بدوره.

وتلعب عملية الاقتباس في السينما المصرية دوراً خطيراًفي عملية تقويم هذا النوع من الانتاج، الاقتباس من القصص والافلام الاجنبية، وحتى من طريقة الاداء.

وتأتي السينما المصرية في مقدمة التجارب السينمائية في الاقتباس من حيث عدد الافلام التي اقتبست قصصها من قصص وافلام اجنبية، وهذا ما أبعد هذه السينما في كثير من الاحيان عن الابداعات العربية والمصرية، بل ان عمليات الاقتباس اساءت الى هذه السينما لان المقتبس في اكثر الاحيان لايشير الى المصدر الذي اقتبس منه، فهو يقتبسه بصفة محلية بل ان بعض كتاب السيناريو نسبوا الموضوعات المقتبسة الى انفسهم (١١) .

من ملامح الاقتباس الحديثة نجد ان المخرج محمد راضي عندما عرض الفيلم الاميركي " لوليتا " لستافي ميو بريك سنة ١٩٦١، قدم له رؤية مصرية عام ١٩٧٤ في فيلم " انا وابنتي والحب " لهند رستم ومحمود ياسين وشهيرة وتتناول قصة الفيلم مشاعر ارملة وحيرتها بين كبت مشاعرها الخاصة او اطلاقها.... وفي عام ١٩٦٩ اعد المخرج سيف الدين شوكت

السيناريو لفيلمه " طريق بلا نهاية " وقام ببطولته ايهاب نافع وهذا الفيلم مقتبس عن فيلم اميركي انتج عام ١٩٦٥ عن رواية " ساعي البريد يدق مرتين " لجيمس كين.

وبعد ذلك باحد عشر عاماً قدمها المخرج محمد راضي برؤية أخرى في فيلم " الجحيم "·بطولة عادل امام ومديحة كامل وتدور الاحداث هذه المرة بالقاهرة وبالتحديد في استراحة على الطريق.... وبسؤال المخرج محمد راضي عن جدوى الاقتباس قال: لااقبل ان اقتبس فيلماً عن فيلم اجنبي او عربي ولو علمت اثناء تصوير احد مشاهد أي فيلم من افلامي ان لهذا المشهد مثيلاً في أي فيلم فلا اتردد في الغائه ولكن في الوقت نفسه لا ادعو للانغلاق او الانكفاء بشرط ان يكون ذلك بالرجوع الى النص الاصلي. بدليل لجوء معظم المخرجين في الشرق والغرب الى التراجيديات العالمية القديمة مثل ما حدث في مسرحيات شكسبير العالمية.

وعن الافلام التي اقتبسها، اكد ان هذين الفيلمين من النصوص الروائية الاصلية (لم يكن يعنيني انهما انتجا سينمائياً ثم انني احرص دائماً على ان اقدم كل افلامي من اعمال ونصوص ادبية منذ فيلمي الاول " الحاجز ") وسار على نهج المخرج محمد راضي صديقه المخرج نجدي حافظ وهو الوحيد الذي اعتمد على المرح والضحك الاقرب الى الصور الكاريكاتورية مثل فيلم "ربع دستة اشرار" لفؤاد المهندس وشويكار و"جسر الاحرار" لفريد شوقي وناهد شريف الذي اقتبسه من فيلم " فن الحب " الاميركي ومن قبله اخرج نجدي حافظ فيلم "مطاردة غرامية" بطولة شويكار ومدبولي وفؤاد المهندس وقد اقتبسه من فيلم اميركي انتج قبل ذلك بثلاث سنوات وهو "يونج يونج" لمايكل يوتش وفي نفس الطريق سار المخرج عاطف سالم الذي

اتسمت اعماله المقتبسة بلمسة من الاسى والحزن ويكفي القاء نظرة سريعة على عناوين افلامه المقتبسة " زمان يا حب " و "مضى قطار العمر" و"ضاع العمر يا ولدي " و" البؤساء " والفيلم الاخير الذي اقتبسه عن رواية لهوجو.

وانضم المخرج سمير سيف لقائمة المخرجين الذين يقتبسون من الافلام الاجنبية فبعد نجاح فيلم " دائرة الانتقام " اخرج فيلمه الثاني " قطة على نار" المقتبس من مسرحية بنفس العنوان لتنسي ويليامز والتي تحولت لفيلم اميركي لعبت بطولته اليزابيث تيلور وقام ببطولة الفيلم نور الشريف وبوسي .

واتجه سمير سيف بعد ذلك لاقتباس الافلام التي تعتمد على بطل واحد وكان من اشهرها فيلم " المشبوه " لعادل امام وهو مقتبس عن القيلم الاميركي " كان لصاً " الذي اخرجه رالف نلسون وتقترب احداث هذا الفيلم من فيلمه "سلام ياصاحبي".....

وبعد عشر سنوات من انتاج فيلم " المشبوه " يشعر بالحنين للتعاون مع عادل امام مرة أخرى ويعودان معاً من خلال فيلم " شمس الزناتي " وهو مقتبس ايضاً من " العظماء السبعة " الذي اخرجه جون سترجس . ويكاد النقاد يضطرون للصمت ازاء فيلم عالمي يتم اقتباسه ما دامت قصته تتسم بنوع من التفرد، فلا احد يجد مبرراً لاعادة انتاج فيلم " ايرما الرقيقة " بعد عشرين عاماً من ظهوره باميركا ففي عام ١٩٨٣ قدمه نادر جلال من بطولة عادل امام وناديا الجندي في " خمسة باب ".

كما قدمه سمير سيف في العام نفسه في فيلم " شوارع من نار " بطولة نور الشريف ومديحة كامل ومن المنطقي ان تحدث تغييرات بلا منطق بين النسختين العربيتين من ناحية، وبينهما معاً وبين النسخة الأميركية من ناحية أخرى.

يقول المخرج سمير سيف الذي اقتبس العديد من الاعمال الاجنبية: ان عدد الاعمال الادبية الصالحة للسينما قليل جداً اذا ما قورن بالعدد المطلوب فاذا كانت السينما المصرية تنتج / ٦٠ / فيلماً في المتوسط فان المخرجين يضطرون للاعتماد على الغرب ثم ما دامت الموضوعات والقضايا المحلية محدودة وفي احيان كثيرة غير متجددة فليس عيباً ان نستفيد من تجارب الآخرين مادمنا قادرين على تطويع الاعمال الاجنبية واعادة صياغتها سينمائياً بما يلائم مُجتمعنا.

ثم ان استيراد الافكار الاجنبية الناجحة افضل واسرع من اعادة انتاج الاعمال المحلية القديمة برؤى معاصرة لان مصيرها الفشل نظراً لجودة الافلام القديمة واكتسابها ثقة الجمهور وتكمن براعة الكتاب في اعادة حدث مع افلامي التي اقتبستها عن اعمال عالمية وآخرها " شمس الزناتي " وهو الثوب المصري لفيلم العظماء السبعة .

وبعد نجاح فيلم " الغريب " قدم كمال الشيخ عام ١٩٥٩ فيلمه " من اجل امرأة " الذي يعالج قضية سبق ان عالجها الفيلم الاميركي " تامين مزدوج " اخراج بيلي وايلدر .

وقد قام ببطولة الفيلم المصري عمر الشريف وليلى فوزي ومحمود المليجي.

ويبدو أن الفكرة استهوت عادل امام الذي قدم نفس القصة في فيلمه "قاتل ما قتلش حد" أمام آثار الحكيم .

وبسؤال كمال الشيخ عن أسباب اقتباسه من أفلام أميركية قال : هناك اختلاف كبير بين الفيلم الأميركي "تأمين مزدوج" والمصري "من أجل امرأة"

ففي الفيلم المصري قدمت رؤية مصرية خالصة ثم أن الأميركي غير مشهور ولم يشاهده كل الجمهور فأردت تقديم قضية تنطبع في الأذهان من خلال أبطال مصريين وبصياغة تختلف تماماً عن الفيلم الأجنبي، ويؤكد الشيخ قائلاً: انني أهتم بالفكرة فإذا لفتت انتباهي أحاول أن أبني عليها تفكيراً مصرياً، ورؤية انسانية فمثلا كان فيلم "الليلة الأخيرة" بطولة فاتن حمامة ومحمود مرسي مقتبساً من رواية "السيدة المجهولة" وحاولت أن أقدم فيه أكثر من علامة استفهام تجعل المشاهد متواجداً بالشاشة والأحداث.

ولا ننسى فيلم " الطاووس" الذي اقتبسه كمال الشيخ من رواية "صراع" لاليكس موريسون وقام ببطولته رغدة ونور الشريف وليلى طاهر.

ويبقى أمامنا المخرج يحيى العلمي الذي تقترب لغته في السرد السينمائي من الدراما التلفزيونية وتتميز اقتباساته السينمائية بالتنوع وعدم الارتباط بقطب فني واحد، فأخرج فيلم "المرأة التي غلبت الشيطان" واقتبسه من فيلم مجري بعنوان "الأب" ولعب البطولة عادل أدهم أمام شمس البارودي وفي عام ١٩٧٦ قدم فيلم "شباب يرقص فوق النار" وهو مقتبس من الفيلم الأميركي "اللعبة الحارة" الذي أخرجه دانييل مان، وفيلمه "صراع العشاق" الذي اقتبسه من الفيلم الأميركي "صراع تحت الشمس" .

ولا يزال فيلم يحيى العلمي "تزوير في أوراق رسمية" عالقاً في أذهان الجمهور وهو مقتبس من المسرحية الإيطالية "فيلومينا".

ويقول المخرج يحيى العلمي : أنني أهتم بالقضية أساساً ولا ألتفت إلى جماهيرية نجم أو فنانة ما وأختار بدقة نوع القضية التي أريد تقديمها للجمهور العربي والتي اقتبسها بمنتهى الحياد والحرية.

ويضيف لاأرى داعياً للمزيد من الاقتباس مادام لدينا أعمال أدبية عظيمة مازالت صالحة للسينماوهي لكتاب كبار أمثال الحكيم ونجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف ادريس .

وفي رأيه يتساوى النقل الحرفي للأفلام الأجنبية مع النقل الحرفي للأفلام العربية القديمة ففي الأخيرة يتغير الممثلون والمخرج فقط، وليس في هذا مصادرة على حرية الكتاب والمخرجين الجدد في اكتشاف زوايا وأبعاد جديدة بالأعمال الأبية العظيمة (١٣) .

وفي عمليات الاقتباس كاملها نجد أن هناك أفلاماً مأخوذة بصورة مباشرة من اداب عالمية كأعمال ديستوفيسكي التي عالجها المخرج حسام الدين مصطفى، وهناك أفلام مأخوذة من أفلام أحنبية مثل فيلم "حب أحلى من الحب" لحلمي رفلة والمأخوذ عن فيلم "صوت الموسيقى" وهناك أفلام أخرى لايشير أصحابها أبداً إلى المصدر مثل فيلم حسن ابراهيم "أنقذوا هذه العائلة" المأخوذ عن فيلم "سنوات المستحيل" لمايكل جوردن عن حادثة سياسية عالمية شهيرة.

وأحب أن أشير إلى أنني أوردت في كتابي السابق (السينما في الوطن العربي) الصادر ضمن سلسلة (عالم المعرفة) قائمة كاملة بالأفلام المقتبسة في السينما المصرية عن الأداب والسينما: الأمريكية والفرنسة والروسية والإيطالية ومصادر أخرى (ص ١٠٩ حتى ١١٦).

وقبل أن نصل إلى أخر القرن العشرين وبدايات القرن الميلادي الجديد في مهمة استطلاع آفاق ومستقبل السينما العربية نشير إلى ظاهرة مهمة

ظهرت في عقد التسعينات في السينما المصرية وهي ما يمكن أن نسميها سينما الشباب الكوميدية.. وقد امتدت على سنوات أطلقت عليها مجلة (صباح الخير) القاهرية في الملف الكبير الذي نشرته عن السينما المصرية في ٣٠ سبتمبر ٢٠٠٣ اسم "أيام الهيصة" .. حيث مهدت له بأن السينما عاشت هيصة في كل شيء ..النجوم والأفلام والإيرادات والمفاجأت وكانت البداية مع فيلم رفضه أكثر من موزع، وتهرب منه أصحاب دور العرض، وعندما عرض على استحياء حقق المفاجأة التي لم يكن يتوقعها أحد بمن فيهم أصحاب الفيلم أنفسهم .. والفيلم اسمه (اسماعيلية رايح جاي) .. الفيلم (البسيط) الذي أحدث انقلاباً في السينما لم تشهد مثله من قبل، اذ بلغت إيراداته أكثر من عشرين مليون جنيه، وهو رقم لم تعرفه السينما من قبل .

لكن تلك المصادفة كانت تحمل الكثير من الدلالات وأهمها أن ذوق الجمهور قد أصابه تغيير كبير، فالإقبال الجماهيري الضخم على فيلم كوميدي بسيط لم يكن يضم في ذلك الوقت أياً من نجوم السينما الكبار كان مؤشراً على أن الجمهور يريد تغييراً ما، هل هو تغيير في الوجوه، أم في نوعية الأفلام أم في الاثنين معاً ؟! لم يكن أحد يعلم بالضبط، لكن هناك تغييراً ما مطلوباً، وهو ما أكده النجاح الضخم لمحمد الهنيدي في "صعيدي في الجامعة الأمريكية" لقد كان هنيدي الورقة الرئيسية وراء نجاح "اسماعيلية" وهي الورقة التي التقطها المنتج محمد العدل ليراهن عليها في "صعيدي" الذي كان البداية الحقيقية لـــ "هيصة" لم تنته حتى الآن! (١٤).

هذه الظاهرة اعقبت أفلام العنف والسياسة والمخدرات التي لم تعد تدر أرقاماً عالية على شباك التذاكر حتى موضوع الصراع الأزلي بين الأغنياء

والفقراء والذي تبنته السينما العربية بصورة عامة والسينما المصرية بصورة خاصة أصبح من المواضيع المستهلكة التي كانت تقدمها السينما في الأربعينات والخمسينات، حتى لو قدمت بمعالجة متطورة كما فعل خيري بشارة في فيلم "حرب الفراولة".

ويجب أن نستدرك لنقول أن السينما الشابة الجديدة ليست فقط سينما محمد هنيدي وعلاء ولي الدين وأمثالهما.... بل هناك أفلام أخرى موازية فرضت وجودها ونالت جوائز عدة وخاصة من المهرجان القومي للسينما الروائية ومع ذلك فقد تعرضت هذه الأفلام إلى حملة من النقاد.

ومن هذه الأفلام :

- شورت وفانيلا وكاب بطولة أحمد السقا.
- مصر ٢٠٠٠ بطولة خالد النبوي.
- عشان ربنا يحبك اخراج رأفت الميهي.
- فيلم ثقافي.
- ليه خلتني أحبك.

وقد علقت المجلات الفنية بصورة خاصة على الفيلم الذي أطلق عليه "فيلم ثقافي" الذي يوحي بأن أحداثه تدور كلها حول المشاهد الجنسية الصريحة التي تعرض بكثرة من خلال مهرجان القاهرة السينمائي الدولي أو مهرجان الاسكندرية .. والمعنى أصبح معروفاً لدى جماهير الناس ويتداوله الشباب عند اقامة المهرجانين، والاعلان عن أسماء الأفلام المعروضة ويتساءل الشبان عن نوعية الأفلام: هل هي ثقافية أم عادية؟! وهل الفيلم ينتمي إلى أفلام " البورنو" المعروفة أم مجرد فيلم عادي...

ولهذا رفضت الرقابة التصريح أو الموافقة على عرضه جماهيرياً إلابعد تغيير عنوانه، وقالت الرقابة أن اسم الفيلم يشير إلى أنه من الأفلام الجنسية، وإن كلمة «ثقافي» معناها لدى الشباب هو الجنس، وخاصة أن بطل الفيلم شاب خريج إحدى الجامعات فشل في العثور على عمل مناسب لشهادته الجامعية، فوقع تحت تأثير النساء ويحاول هو وأصدقاؤه طوال الفيلم، البحث عن مكان مناسب لمشاهدة الأفلام الممنوعة رقابياً.

فالبطولة فيه للشباب منى زكي وكريم عبد العزيز وأحمد حلمي وحلا شيحة، وهو من تأليف وليد يوسف وتدور أحداث الفيلم من خلال قصة حب جمعت بين شاب وفتاة.

وينتمي فيلم «ليه خلتني أحبك» إلى السينما الرومانسية الخفيفة وإلى سينما الشباب.

وكان من المفروض أن تنتهي بالزواج، لكن ظروف الشاب الاقتصادية حالت دون إتمام الزواج، فقد رفض أهل الفتاة تزويجه من ابنتهم لأنه فقير، رغم كفاحه في الحياة من أجل مستقبل أفضل.. مما أصابه باليأس والإحباط، وبحث عن فرصة للسفر للعمل في إحدى الدول الغنية.. وعثر على العمل الذي بحث عنه وسافر وظل عدة سنوات تمكن خلالها من تكوين الثروة، وقرر العودة إلى مصر، وقام بتأسيس مشروع ناجح.. وأصبح رجلاً معروفاً في أوساط المال والأعمال. وبعد أن أحس بالراحة التقى بإحدى الفتيات ووقع في حبها واتفقا على تكليل حبهما بالزواج، لكن بعد فترة تظهر حبيبته الأولى وتحاول أن تستعيده إليها لكنها تصطدم بحبه الجدي، إلا أنها لاتشعر باليأس وتسعى بكل ما تملك من مكر ودهاء لتوقع بين حبيبها وخطيبته.. ولكن

يحاول الشاب أن يصمد في وجه كل الألاعيب والخدع.. ويحافظ على حبه الجديد في إطار من الكوميديا والمواقف الساخرة.

وفي عودتنا إلى السينما الكوميدية الشبابية وبعيداً عن التطرف في امتداحها أو التهجم عليها لابدَّ من قراءة متأنية للآراء الموضوعية حول هذه الظاهرة، وذلك في تحليل إقبال الجمهور مثلاً على أفلام محمد هنيدي مثل «إسماعيلية رايح جاي» و«صعيدي في الجامعة الأمريكية».

وإن الإقبال جاء بمثابة احتجاج عالي الصوت قوي النبرة على أن الناس يريدون هذا التغير، ويتعجلون حدوثه وهم في العادة يعتبرون أن فنان الكوميديا هو المتحدث الرسمي باسمهم وهو صوتهم لدى المسؤولين، ولهذا جسدت ملامح محمد هنيدي كل مشاعر الناس المطالبة بالتغيير.

إن إبقاء ممثلي الكوميديا على القمة عدة سنوات متلاحقة هو ضد طبيعة الكوميديا وتطور مفاتيحها وشفرتها، التي تغيرها كل بضع سنوات. وعلى سبيل المثال فإن واحداً من أشهر نجوم الكوميديا في عالمنا العربي، الذي كانت الأفلام تكتب من أجله وعليها اسمه وتوقيعه، إنه بالطبع اسماعيل يس، هذا الفنان الذي كان قادراً على إضحاك طوب الأرض..

لم تتجاوز نجوميته الحقيقية كبطل في السينما إلا عشرة أعوام، من مطالع الخمسينات حتى مطلع الستينات..

بعد ذلك بدأ الجمهور ينسحب تباعاً وكان اسماعيل يس في سنواته الأخيرة بعد أن خاصمته الجماهير، يريد أن يواصل حياته ويحصل على قوت يومه ليتحول إلى منولوجيست في شارع الهرم، وعندما رحل عام ١٩٧٢ كانت الديون قد تراكمت عليه وهو الذي كانت أفلامه تدر الملايين على منتجيها.

أما بالنسبة لعادل إمام فإن العمر الزمني لفنان الكوميديا محدود، ولكنه كان قادراً على التجدد الداخلي وعلى التوهج لسنوات ليست قليلةً بعد أن امتدت نجوميته عقدين من الزمن.

ومع الزمن كان ينبغي لعادل إمام أن يحافظ على هذه المنحة وأن يقدم الأدوار التي ترتبط بعمره الزمني، وأن يسمح أيضاً بمساحات لنجوم كوميديا جدد أن يقفوا بجواره. نعم عادل إمام منح أول دور صغير لمحمد هنيدي في «فيلم المنسي» ثم بعد ذلك في «بخيت وعديلة» لكنه لم يكن لديه الاستعداد - النفسي - على الأقل أن يسند إليه دوراً أكبر، والدليل أنه رشحه في دور صغير في فيلم «رسالة الوالي» وهو الدور الذي لعبه علاء مرسي بعد اعتذار هنيدي.

عادل إمام بحكم خبرته وموهبته يعلم أن لدى هنيدي هذا الحضور الخفي، الذي يجذب إليه الجمهور، ولهذا فإن الأرقام التي حققها فيلم «صعيدي في الجامعة الأمريكية» في دور العرض التي تجاوزت ٢٠ مليون جنيه لا أعتقد أنها كانت مفاجأة لعادل إمام لكنها بالتأكيد كانت مفاجأة لمحمد هنيدي (١٥).

وإذا كان البعض يعتبر أن محمد هنيدي مجرد ظاهرة، وهو نفسه ما تردد عن عادل إمام منذ ٢٠ عاماً.. فإنه أثبت غير ذلك، وأعتقد أن هنيدي ليس مجرد ظاهرة لها عمر افتراضي محدود، وموهبته ليست مثل عود الكبريت تشتعل مرة واحدة. إنه صاحب موهبة قادرة على الاشتعال أكثر من مرة، إنه صاحب موهبة كوميدية وصاحب منحة إلهية من القبول غير المحدود مع الناس، وفوق ذلك يتمتع بذكاء.. فهو لم يقع في مصيدة حاول البعض نصبها له لكي يبدأ في التراشق مع عادل إمام.

إنه يعلم في داخله أن الجمهور ينحاز له حالياً، لكنه لايريد أن يدخل في صراع على القمة، فهو يؤكد على أن عادل إمام يقف على القمة بمفرده، وفي الوقت نفسه فإنه يعلم أن إيرادات شباك التذاكر لها رأي آخر.. ومن أجل هذا الذكاء فأنا أيضاً أعتقد أن هنيدي لن يستسلم كثيراً لسينما التفصيل التي تكتب فقط من أجل استثمار نجاحه، ولهذا رفض عشرات الأفلام الاستثمارية في انتظار فيلم فني.. ولن يطول انتظاره (١٦) .

ونصل مع هذه الظاهرة إلى مفصل مهم في مسيرة السينما المصرية، مع نهاية القرن العشرين ودخول القرن الحادي والعشرين، أي بين سينما ١٩٩٩ – وسينما ٢٠٠٤.

نشير أولاً إلى تزايد عدد أفلام السينما الأمريكية التي بدأت الانتشار في دور العرض المصرية بنسبة عالية تصل أحياناً إلى ستة أضعاف من حيث العدد، وذلك بعد صدور قرار بزيادة عدد النسخ المستوردة من كل فيلم بعد أن تم استيراد خمس نسخ من فيلم «تيتانك».

ومع هذا الواقع، بدأ السينمائيون المصريون يخشون مزاحمة وسيطرة السينما الأمريكية في سوق العرض والطلب، خاصة وأن هذه الخشية تتزامن مع توقع زيادة النسخ المستوردة من الفيلم الأمريكي من نسختين إلى عشر نسخ (١٧) .

من هنا فإن النقاد يؤكدون أن سينما عام ١٩٩٩ لم تكن مثمرة، وإن كان مايميزها هو فيلم «عرق البلح» كأفضل أفلام العام، ونجاح أفلام محمد هنيدي وعلاء ولي الدين. وكان مجموع ما عرض في هذا العام الذي ودع فيه العالم القرن العشرين ثمانية عشر فيلماً (١٨) .

لقد شهد عام ١٩٩٩ تحولاً خطيراً ومهماً تمثل في تأجير الاستديوهات والمعامل من ناحية ودور العرض السينمائي من ناحية أخرى. كما شهد تطبيق التخفيض الذي قررته الحكومة على ضرائب الملاهي والسينما.. وهذا يعني أن «سينما ٢٠٠٠» سوف تدخل أجواء جديدة ومختلفة تماماً عن مسيرتها في القرنْ المنصرم.. بعد أن تحقق ما أطلق عليه «توسيع قاعدة الملكية».

وسجل هذا العام أيضاً زيادة ملحوظة في إقامة دور العرض السينمائية الجديدة، والتي استفاد منها بشكل مباشر الفيلم الأمريكي، وقد وصل عدد الأفلام الأمريكية التي عرضت هذا العام (١٠٤ أفلام) إلى رقم غير مسبوق، وحقق معظمها إيرادات طيبة، مما يعني أن السوق المصرية مهمة للسينما الأمريكية.

من ناحية أخرى استمر التلفزيون المصري في المشاركة في إنتاج أفلام سينمائية، ولم يعرض له هذا العام سوى فيلم «الآخر» ليوسف شاهين، الذي اشترى التلفزيون حق توزيعه داخلياً، والفيلم من ناحية أخرى شاركت في إنتاجه محطات وشركات فرنسية.

ومع دخول القرن الجديد، ظل هناك سؤال مطروح في الصحافة الفنية عن السينما العربية،والسينما المصرية خاصة وهو: هذه السينما.. إلى أين؟..

من استعراض أفلام عام ١٩٩٩ في دور العرض وفي المهرجانات السينمائية داخل مصر وخارجها، وبعض العروض الخاصة نجد أن الحركة السينمائية المصرية، تشهد طفرة أو قفزة إبداعية حقيقية، وهي تكشف في الوقت نفسه عن مواهب سينمائية جديدة بدأت تترسخ على أرضية الواقع

السينمائي المصري. بمعنى، أنه لايمكن الآن الحديث عن السينما المصرية الجديدة من دون طرح أسماء محددة لمخرجين مصريين من أمثال رضوان الكاشف في فيلم «عرق البلح»، ومحمد أبو سيف، ابن الراحل صلاح أبو سيف، في فيلم «أولى ثانوي»، وأسامة فوزي في «جنة الشياطين»، وعاطف حتاتة في «الأبواب المغلقة»، ويسري نصر الله في «المدينة»، وعمرو بيومي في «الجسر»، وسمير سيف في «سوق المتعة» ومخرج الـ«كيت كات»، «أرض الخوف»، الذي حصد ثلاث جوائز في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ٢٣ أحسن سيناريو، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة «الهرم الفضي»، وجائزة أحسن فيلم عربي في أفلام المهرجان (وتذهب الجائزة هنا للمنتج)، إن الذي يجمع بين هذه الأفلام، اهتمامها في المحل الأول بمناقشة هموم ومشكلات الإنسان المصري اليوم، خاصة جيل الشباب الذي يعيش تناقضات الواقع وضغوطه، ويحلم بالانعتاق من قيود كثيرة تقيد حركته. والقاسم المشترك بين هذه الأفلام، الكشف عن «هوية» الإنسان من خلال كفاحه ونضاله، والتركيز على المعوقات، وتسليط الضوء على رغبة البطل في الخروج ومجابهة تحديات المتغيرات الاجتماعية المتسارعة، واستئصال غريزة الخوف من المجهول، كي يبدأ حياة صحية جديدة.

تتمركز غالبية هذه الأفلام، داخل «العملية الاجتماعية»، لذلك تقترب من نبض التحولات الحديثة والمتغيرات الراهنة، ويمكن أن نجد في فيلم «أولى ثانوي» لمحمد أبو سيف نوعاً من التكثيف لكل هذه المشكلات: الهوَة الواسعة التي تفصل بين جيل الآباء وأحلامهم المجهضة، وجيل الأبناء، الذي تصطدم طموحاته المتزايدة بنقص الخبرات وعدم نضج في الوعي بسبب الخلخلة الحاصلة في جدول القيم عند الشباب (٢٠) .

ولابدَّ من الاستدراك هنا حول ما يمكن أن نسميه «الفيلم الغنائي» في السينما المصرية، فهناك تراجع واضح في إنتاج هذا النوع من الأفلام على الرغم من كثرة المطربين والمطربات على ساحة الغناء.. ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن في محاولة استقراء أسباب هذا التراجع هو غياب عمالقة الطرب والموسيقى الذين كانت تنتج الأفلام خاصة لهم.

فالسينما المصرية التي عرفت طريقها إلى الوجود في أواخر العشرينات من القرن العشرين، وبالتحديد عام ١٩٢٧، اعتمدت في بداياتها على نجوم المسرح المرموقين وعدد من أساطين الموسيقى والغناء لإضفاء مزيد من الثقل والأهمية على وجودها كحدث فريد تعامل معه الناس بحذر ودهشة بادئ ذي بدء.. ونقلت إلى الشاشة وفق هذا المفهوم، أغلب الغنائيات الأولى عن مسرحيات ذائعة الصيت فقدمت سلطانة الطرب منيرة المهدية فيلم «الغندورة» عام ١٩٣٥ من إخراج ماريو فولبي، وفي العام نفسه قدم محمد عبد الوهاب ثاني أفلامه بعد «الوردة البيضاء» باسم «دموع الحب» لمخرجه المفضل محمد كريم وأمام المطربة نجاة علي، أما نادرة فقدمت «أنشودة الراديو» في العام التالي من إخراج توليو كياريني ونافستها كوكب الشرق أم كلثوم بفيلم «وداد» للمخرج فرتز كرامب، وبديعة مصابني في «ملكة المسارح» لماريو فولبي، والثنائي الغنائي عقيلة راتب وحامد مرسي في «اليد السوداء» لابتكمان الصغير..

توالت الأفلام الغنائية من بطولة مطربين ومطربات من أمثال رجاء عبده وعبد الغني السيد ومحمد عبد المطلب إلى أن تم اكتشاف ليلى مراد عام ١٩٣٨ عندما أسند إليها محمد كريم بطولة «يحيا الحب» أمام عبد الوهاب،

فبدأ بها التاريخ الحقيقي للفيلم الغنائي ظاهرة نادرة تربعت على العرش ووصلت إلى أعلى أجر عرفته السينما، وكان أول المشجعين لها المخرج توجو مزارحي والفنان يوسف وهبي.. في الفترة نفسها استمر عطاء المطربات الأخريات الأكبر سناً ومكانة في عالم الطرب مثل «ملك» التي قدمت «العودة من الريف» من إخراج أحمد كامل مرسي عام ١٩٣٩ وغيرها، وإن لم تصل إحداهن إلى ما حققته ليلى مراد بسلسلة أفلامها التي كان من بينها ما حمل اسمها، كليلى بنت مدارس، وبنت أكابر وبنت الريف وغيرها.. وفي عام ١٩٤١ قدم أحمد بدرخان فريد الأطرش وشقيقته أسمهان في «انتصار الشباب» وأكد نجاحهما الساحق، إقبال الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج على هذا اللون المحبب الذي جمع بين الغناء الشرقي الكلاسيكي والأغاني الوصفية والموال والطقطوقة والديتو والاستعراض والكوميديا..

العصر نفسه، شهد أفلاماً أخرى من نوعيات متباينة كانت نادراً ماتخلو من وجود أغنية، قد تؤديها ممثلة بصوتها مثل راقية ابراهيم في «رصاصة في القلب» وقد تسجل بصوت المطربة بينما البطلة تكتفي بتحريك شفتيها مثل فاطمة رشدي في «الطريق المستقيم».. ومنذ منتصف الأربعينات وعلى مدى خمسة عشر عاماً تلاحقت الاكتشافات من صباح ونور الهدى ونجاح سلام وسعاد محمد وشادية وهدى سلطان ونعيمة عاكف إلى محمد فوزي وكارم محمود وعبد العزيز محمود ومحمد سلمان وعبد الحليم حافظ وسعد عبد الوهاب. ووصل الفيلم الغنائي إلى عصره الذهبي وفرز أجيالاً من المؤلفين والملحنين والمصورين ومصممي الرقصات (٢١) .

ولعل الذين يعتمدون مناسبة معينة، كمهرجان أو ندوة، للحديث عن السينما المصرية يبخسون هذه السينما حقها عندما يقدمون عنها محاولة تقويم من خلال هذه الإطلالة الضيقة، وهي السينما الحافلة صاحبة التاريخ العريق، وكمثال عن هذا نسوق ما كتب تحت عنوان بانوراما السينما المصرية خلال عام(٢٢).. تحت عنوان (الأفلام الجيدة نادرة... والأفلام السيئة كثيرة) إذ اعتمد المقال على مصدر وحيد هو المهرجان القومي الخامس للسينما المصرية وما عرض فيه حيث عرضت فيه مجموعة من الأعمال ـــ ليست بالضرورة أفضل ما أنتج في مصر خلال العام أو تلك المرحلة.. مثل فيلم «أمواج الغضب» للمخرج اسماعيل جمال، وفيلم «العملية الأخيرة» من إخراج محمد كامل القليوبي، وفيلم «الواد محروس بتاع الوزير» للمخرج نادر جلال، وفيلم «صعيدي في الجامعة الأمريكية» للمخرج سعيد حامد، وفيلم «اضحك الصورة تطلع حلوة» للمخرج شريف عرفة وفيلم «رسالة إلى الوالي» للمخرج نادر جلال، وفيلم «الجسر» للمخرج عمرو بيومي، وفيلم «بيتزا بيتزا» للمخرج عمرو بيومي، وفيلم «فتاة المافيا» للمخرج أشرف يحيى، وفيلم «مجرم مع مرتبة الشرف» للمخرج مدحت السباعي، وفيلم «جمال عبد الناصر» للمخرج أنور القوادري، وأخيراً فيلم «إمبراطورية الشر» للمخرج اسماعيل جمال.

وعلى الرغم من التباين الواضح في مستوى مثل هذه الأعمال فقد أجمل أكثرها تحت يافطة «أفلام المقاولات» ولذلك اعتبرت حصيلة العام في إنتاج السينما المصرية غير مشجعة.

ومن ندوة إلى أخرى يتعاور الفنانون والنقاد على السواء مهمة تقويم السينما المصرية في القرن الجديد لدرجة أنهم أعلنوا عنها في ندوة جديدة (٢٣).

وتنوعت الآراء المطروحة في الندوة كمايلي:

إن المشكلةِ تكمن في مستوى الإنفاق على الفيلم المصري الذي يعاني من نقص الموارد المادية التي تجعله نداً ومنافساً للأفلام الأمريكية التي شغلت معظم دور العرض السينمائي المصرية في الآونة الاخيرة.

وإن أكثر فيلم نقول أننا أنفقنا عليه جيداً لاتتجاوز تكلفته مليوني جنيه بينما الفيلم الأمريكي يتكلف ٢٠٠ مليون دولار وهذه المقارنة تكشف الفرق في حجم التكنولوجيا والإمكانيات المادية.

وهذا لايمنع من وجود أفلام سينمائية غاية في الارتقاء الفني لكنها لم تحقق النجاح المطلوب والسبب هو عدم الإقبال الجماهيري عليها لمشاهدتها. فمثلاً فيلم «عرق البلح» حقق جوائز عالمية رفيعة لكنه لم يستمر في دور العرض إلا أياماً معدودة.

وهناك المخرج داود عبد السيد الذي اخرج فيلم «أرض الخوف» والذي حقق خسائر بلغت مليون جنيه مع أن هذا الفيلم من العلامات المميزة في تاريخ السينما العربية.

إن المشكلة في المقام الأول هي مشكلة تكنولوجيا، وبيروقراطية حكومية لم تعد ترى أهمية، للسينما كصناعة رغم أنها كانت أحد المصادر المهمة للدخل القومي من العملات الأجنبية.

كما أننا لانملك في مصر حالياً أجهزة صوت جيدة أو حتى معامل تحميض بها تكنولوجيا متقدمة تجعل نسخة الفيلم عالية الجودة كما يوجد في الغرب.

كل ذلك يؤرق السينمائيين ولا يجعلهم يبدعون أعمالاً ذات مستوى تقني عال، في الوقت الذي يغمض فيه المسؤولون أعينهم عن نجدة السينما

حيث تقدمت الدولْ الأوربية بمنحة قدرها ٢٥٠ مليون «يورو» لتطوير السينما المصرية نجد الحكومة مهتمة بالصناعات الأخرى من أحذية ونسيج وأهملت تدعيم الصناعة السينمائية بأي جهاز تكنولوجي جديد هي في حالة ملحة له.

إن هذا التجاهل جعل الصناعة السينمائية في مصر تسقط بالكامل حتى المسكنات والفيتامينات التي يحاول بها اتحاد الإذاعة والتلفزيون ومدينة الإنتاج الإعلامي إعادة إحياء السينما فشلت في ذلك لأن الاتحاد لايعمل وفق خطة مدروسة وواضحة وإنما ساهم في زيادة الوضع سوءاً أكثر مما هو عليه، حيث فتح بورصة الأجور للمؤلف والفنان والمخرج، فالذي لايزيد أجره منهم على ٣٠ ألف جنيه أصبح ٥٠٠ ألف جنيه، ولم تعد الحكاية إبداع أعمال سينمائية ذات مستوى عال بقدر ما هي حصد الأموال.

وطرح رأي آخر مناقض وهو أن: الإبداع في مصر موجود ولدينا كبار الكتاب السينمائيين والمخرجين والفنانين.. وحتى التكنولوجيا موجودة ولدينا نماذج منها بالفعل في التلفزيون المصري والذي تعاقد على المزيد منها، ولكن المشكلة أن هذه الأجهزة لاتجد الأيدي العاملة التي تستطيع التعامل معها فلم يتم تدريب أحد عليها ولذلك نحن متأخرون جداً في هذا الأمر.

ولدينا أعداد من الشباب السينمائي القادر على تطوير الفن السابع رغم الإمكانيات المادية المحدودة. منهم عمرو حتاتة ورضوان الكاشف مبدع رائعة «عرق البلح» ومحمد أبو سيف مخرج فيلم «أولى ثانوي» ومحمد شعبان مخرج فيلم «الشرف» وأسامة فوزي مخرج فيلم «جنة الشياطين»

ويسري نصر الله مخرج فيلم «المدينة» كل هذه الكوكبة من المبدعين الشباب قادرة على حمل لواء السينما المصرية مرة أخرى في منطقة الشرق الأوسط كلها.

وطرح في الندوة رأي آخر يقول:

إن السينما المصرية في عنق الزجاجة ولإنقاذها من الاختناق لابد لأجهزة الدولة أن تساعد في الحل وأن تتعاون مع السينمائيين في هذا الشأن فإنقاذ السينما لا يمكن أن يحدث إلا من السينمائيين بمساعدة مؤسسات الدولة.

وكان القرن الجديد أيضاً مناسبة لطرح الثقافة السينمائية، بين السينمائيين ومشاهدي السينما وحين تتسع الهوة ما بين الجانبين (٢٤)، وهنا يأتي دور المؤسسات العاملة في مجال الثقافة السينمائية من معاهد وكليات أكاديمية، وجمعيات أهلية، وصولاً إلى غرفة صناعة السينما، ودور النشر، وحتى الرقابة (٢٥) علماً أن أول معهد متخصص لتدريس السينما في العالم العربي تم إنشاؤه عام ١٩٣٢ على يدي محمد بيومي، وكان التعليم فيه مجانياً في وقت لم تكن فيه مجانية التعليم قد عرفت بعد في مصر.

إن تعليم السينما في مصر ظل ولمدة ٢٥ سنة قاصراً على التدريب في الاستديوهات السينمائية وعلى الأخص ستديو مصر حتى كان عام ١٩٥٧ ومشروع ثورة يوليو الثقافي والغني حيث اتخذت الخطوات التنفيذية لإنشاء المعهد العالي للسينما عام ١٩٥٩ واختير المخرج محمد كريم عميداً له.

وأكد القيلوبي أن الهدف الرئيسي من إنشاء معهد السينما قد تحقق بإيجاد الكادر السينمائي الجديد من بين خريجيه، وأن خريجي معهد السينما هم الذين يقومون حالياً بإبداع السينما المصرية في مختلف المجالات الفنية،

وهم الذين يقومون أيضاً بتشغيل معظم الفضائيات العربية الآن، موضحاً أن الدراسة في المعهد العالي للسينما قد تطورت بشكل كبير وتم تحديث استديوهاته، بحيث أصبح يضارع أحدث وأعرق معاهد تدريس السينما في العالم..

وكان من الإفرازات السلبية للمفهوم الخاطئ للثقافة السينمائية، وللنظر إلى الفن عموماً النزوع إلى النجومية البراقة حتى لدى بعض الفنانين من جيل الشباب، مبهورين بنجومية محمد هنيدي وغيره.

والنجومية، في معناها المتخلف، هدف بعيد المنال يتلألأ أمام أعينهم بغض النظر عن كونهم يملكون المقومات والموهبة لأن يصبحوا ممثلين انطلاقاً من لاشيء، أو من دون أن تكون لديهم أدنى قدرات لتحقيق هذا الحلم، المهم أن يصبحوا ممثلين، كغيرهم، لكن محمد هنيدي وعلاء ولي الدين وأشرف عبد الباقي وأحمد السقا لم يأتوا من فراغ، وإن اختلفنا على ما يقدمون من أعمال: هنيدي تخرج في معهد السينما – قسم الإنتاج، كذلك كريم عبد العزيز الذي درس الإخراج في المعهد.

أما أشرف والسقا فتخرجا من المعهد العالي للفنون المسرحية – قسم التمثيل، حتى أن البعض منهم، الذي لم يتابع دراسة أكاديمية بدأ العمل في مجال التمثيل قبل سنوات من شهرته.

إن الشباب الجدد الذين يرون في هؤلاء قدوة فإنهم لم يقدروا معنى الدراسة أو الخبرة. كل ما يرونه في الأمر هو الصورة الخارجية البراقة: الشهرة والثراء وأغلفة المجلات،وتتضخم هذه الأحلام مع الفتيات وخصوصاً من تتوسم منهن في نفسها الجمال.

أما الروافد التي يأتي عبرها هؤلاء فمتعددة، أبرزها الإعلانات والفيديو كليب ومكاتب «الكاستنغ» التي انتشرت في القاهرة لتواكب الأحلام الوهمية. أما الرافد الأهم لتفريخ الأوهام فهو مسلسلات الفيديو التي تنتج سنوياً بمئات الساعات ما يجعل معبئي هذه الأشرطة يلجأون إلى بشر كثر لايملكون أي حد من الموهبة أو حتى التناسب الشكلي مع الشخصية التي يؤدونها للوقوف أمام كاميرات الفيديو الدائمة الدوران (٢٦) .

وعلى هامش المناخ الديمقراطي وأثره على الإنتاج السينمائي، والهامش المتاح لطرح القضايا الحساسة وخاصة ما يتعلق منها بالسلطة، وبالتحديد من خلال الكوميديا، يتحدث ثلاثة من نجوم الكوميديا الذين كانت لهم تجارب في هذا المجال من النوع الذي يتسم بـ (الجرأة) حيث قالوا (٢٧):

– عادل إمام: لقد حرصت على أن تكون الأفلام التي أقدمها معبرة عن واقع الإنسان البسيط، وفي إطار بعيد عن الفلسفة والتكليف لأن قمة النجاح هي في توصيل هذا العمل الفني بيسر وسهولة إلى المتفرج العادي وعلى سبيل المثال، حاولت معالجة ظاهرة الإرهاب التي عانى منها المجتمع في الفترة الأخيرة في فيلم «الإرهاب والكباب» من زاوية المعالجة الأمنية، وفي فيلم الإرهابي كانت المعالجة لهذه الظاهرة أكثر حساسية وشمولية. كما أن فيلم المنسي كان من أكثر الأفلام التي تعرضت للفوارق الطبقية الموجودة في المجتمع المصري. وتعرضنا للمواطن والإنسان البسيط الذي لايملك من الدنيا سوى أحلامه، ويرى على الجانب الآخر صفوة المجتمع وهم ينفقون الملايين على حفلة أو سهرة.

إن القضايا الجادة في المجتمع تحتاج إلى جرأة كما أنها تحتاج إلى مساحة من الحرية والديمقراطية، وتجعل الفنان يتحرك بحرية ويعبر بوضوح دون أي ضغوط.

- وحيد حامد: إن الفن بكل مجالاته إذا لم يجد الحرية ومساحة من الديمقراطية فقد أثره وقوة تعبيره. ومنذ سنوات وأنا أحاول من خلال أفلامي أن أناقش ما هو موجود في المجتمع من مشكلات وقضايا سياسية واجتماعية. وكان لابد أن أتعرض لهذه القضايا بل أنقل الصورة كما هي. نناقش ونطرح أفكارنا أحياناً. وهذا بلاشك يتطلب حرية من السلطة والحكومة توفرها للمبدع. وأعتقد أنه قمة الحرية أن يتاح لك أن تقول بملء فمك أنه لاتوجد حرية. صحيح كانت تحدث في كثير من الأحيان مشكلات مع الرقابة كما حدث في أفلام «البريء» و«الإرهاب والكباب» و«النوم في العسل» و«طيور الظلام»، ولكن كنا نتناقش وفي النهاية يسمح بعرض هذه الأفلام بكل ماتحمله من موضوعات سياسية واجتماعية تناقشها وتعرض لها بجرأة وحيادية وصدق، وبعيداً عن مغازلة الحكومة أو مجاملتها وهذه مساحة من الحرية موجودة ولابد أن نعترف بها.

- محمد صبحي: الإسقاط السياسي من خلال العمل الفني الكوميدي من وجهة نظري هو تناول الحكومات بالنقد سواء كانت الحكومة التي تحكم البلد صاحب منشأ العمل الفني أو الحكومات المجاورة. وهذا التناول يحتاج إلى كاتب قدير متابع لكل ما يدور حوله من إحداث ووقائع سياسية محلية أو عالمية. وهذا التيار من الإسقاط لم يتناوله الكثيرون من نجوم الكوميديا الحاليين ماعدا عادل إمام الذي غاصت مسرحياته وأفلامه بقوة في هذا الاتجاه.

وإذا كنا نطرح في هذا الفصل أكثر من رأي حول مسيرة السينما المصرية، فلأن هذه السينما، الأم، كانت تطرح دائماً إشكالات أساسية ومهمة وجديرة بالمناقشة، ومن هذه الدراسات واحدة تقول (٢٨) :

فجأة، تغير مسار السينما المصرية، وتحولت إلى موجة الضحك، بعدما ظلت لسنوات طويلة، غارقة في الكآبة، والقتل والمخدرات والجنس. والفضل في هذا التغيير يعود إلى الكوميديين الجدد الذين اقتحموا الساحة وأثبتوا حضوراً مدوياً، وأعلنوا ثورتهم، وتمكنوا من سحب كل الرموز الفنية، أو الحرس القديم الذي كان يسيطر عليها، للسير خلفهم لتقديم سينما جديدة تعتمد على الضحك.

في البدايات، كانت الأفلام الكوميدية تسيطر على إنتاج السينما المصرية، وشاهدنا في زمن الفن الجميل أفلام زعيم الكوميديا العربية الراحل الكبير نجيب الريحاني، الذي كان يضحكنا على مشاكلنا، وتصرفاتنا من دون أن يلجأ إلى العنف أو الابتذال، ثم جاءت أفلام اسماعيل ياسين وعبد الفتاح القصري وماري منيب وزينات صدقي وعبد السلام النابلسي واستيفان روستي وفؤاد المهندس ومحمد رضا وأمين الهنيدي ومحمد عوض وعبد المنعم ابراهيم وحسن يوسف وأحمد رمزي.. كانت أفلام هؤلاء مأخوذة من الواقع الذي نحياه، ولكن في إطار من الفانتازيا البسيطة المضحكة التي لاتبتعد كثيراً عن الواقع المعيش. أفلام كانت تبعث على السعادة والمصالحة مع الذات ومازالت تضحكنا حتى الآن حين يعرضها التلفزيون رغم مرور سنوات طويلة على إنتاجها.

وفجأة تغير مسار السينما المصرية من الكوميديا الراقية والرومانسية الحالمة إلى المثلث المرعب: المخدرات، الجنس، العنف، بعد احتلالها من الفرسان الجدد في تلك الحقبة، أي قبل خمسة عشر عاماً تقريباً أو أكثر قليلاً، وأطلوا علينا بأفلامهم المنقولة عن المجتمع الأمريكي الذي لم يروا فيه سوى

مشاهد العنف والقتل والتصفية الجسدية للخصوم، وصرنا أسرى لأفلامهم وبطولاتهم الزائفة، حتى مللنا الذهاب إلى دور العرض، وتعرضت أقدم صناعة مصرية إلى انتكاسة رهيبة كادت أن تقضي عليها. وقيل الكثير من تفسير أسباب هذه الإنتكاسة وكان من أهم ما قيل أن السبب هو سيطرة الموزع الذي يطلب موضوعات معينة لم تكن تخرج عن الجنس، بما فيه إساءة إلى المرأة المصرية، التي قدمتها أفلام تلك المرحلة على عكس صورتها الحقيقية. وليس جديداً أن اعتماد المنتجين على الموزع الأجنبي سببه أن السوق المصرية وحدها، لاتكفي لاستعادة مايتم إنفاقه على الفيلم، ثم جاءت أفلام الشبان الجدد لتنسف كل تلك المزاعم وتحطم الأسطورة الزائفة. فقد حققت هذه الأفلام في السوق المصرية وحدها، أرقاماً خيالية وصلت إلى عشرات الملايين، وأصيب الكبار بالذهول من هول الصدمة، بعدما سقطت أفلامهم سقوطاً ذريعاً ثم أفاقوا وتخيلوا أن سبب ذلك يعود إلى سيطرة الأفلام الكوميدية فقط، وليست الأفلام البسيطة، المأخوذة من واقعنا من دون تفلسف بمحاولات التذاكي والبطولات الهشة، وتحولوا جميعاً فجأة، إلى موجة الضحك علهم ينافسون الكوميديين الجدد بسلاحهم نفسه.

ومن هنا لم نستغرب أن يلجأ بعض النجوم، ومن النساء خاصة إلى الأفلام الكوميدية التي لم يسبق لهن أن شاركن بها كما فعلت نادية الجندي ونبيلة عبيد ويسرا.

وقد أثيرت ما أسموها (هرولة السينمائيين إلى التلفزيون) حيث أنهم العاملون في التلفزيون (جماعة السينما) بأنها انتقلت من الشاشة الكبيرة إلى الشاشة الصغيرة من أجل الرزق الأوفر ولكن هذا الانتقال سوف يدمر الشاشة الصغيرة، فقد شهدت نهاية القرن العشرين وبداية القرن الجديد عودة

عدد كبير من نجوم السينما إلى شاشة التلفزيون بعد غياب تراوح بين الخمسة أعوام والخمسة عشر عاماً، إلى جانب عودة عدد من كبار كتاب ومخرجي السينما إلى التلفزيون بعد ابتعاد. في الوقت الذي سعت فيه غير شركة إلى التعاقد مع مخرجين سينمائيين لتولي إخراج أعمال تلفزيونية للمرة الأولى، وهو الأمر الذي أثار حفيظة عدد كبير من مؤلفي ومخرجي التلفزيون بدعوى أن السينمائيين «تسببوا في تدمير السينما المصرية»، واتجاههم إلى التلفزيون ماهو إلا «خطوة جديدة لتدميره أيضاً»، متناسين أن المبدع من حقه أن يعمل في أي وسيط سمعي وبصري، ثم إنهم ينظرون بترقب وحذر إلى المؤلف والمخرج السينمائي في الوقت الذي يسعون فيه إلى استقطاب الممثلين السينمائيين رغم أجورهم المرتفعة، وحتى ولو التهمت أجورهم أكثر من ثلثي ميزانية العمل. وأبرز الذين عادوا إلى التلفزيون محمود عبد العزيز ويسرا من خلال مسلسل «أوان الورد» من تأليف وحيد حامد وإخراج سمير سيف. وكان حامد وسيف قدما معاً من قبل في الثمانينات مسلسل «البشاير» بطولة محمود عبد العزيز ومديحة كامل وأحمد بدير وكان آخر عمل تلفزيوني يكتبه حامد هو «العائلة» من إخراج اسماعيل عبد الحافظ في العام ١٩٩٤. في حين لم يشارك محمود عبد العزيز في أي عمل تلفزيوني منذ مشاركته في «رأفت الهجان» في العام ١٩٩٣ إلا في مسلسل "محمود المصري"عام ٢٠٠٤. أما يسرا فإنها تعود بعد غياب ثلاثة أعوام منذ مشاركتها في مسلسل «حياة الجوهري» من تأليف محمد جلال عبد القوي وإخراج وائل عبد الله.

وعادت فاتن حمامة إلى التلفزيون من خلال مسلسل «وجه القمر» أمام أحمد رمزي في أول تجربة تلفزيونية له. والمسلسل من تأليف ماجدة خير

الله وإخراج عادل الأعصر في تجربته التلفزيونية الأولى. وكانت آخر مشاركة تلفزيونية لفاتن حمامة في العام ١٩٨٧، من خلال مسلسل «ضمير أبله حكمت» من تأليف أسامة أنور عكاشة وإخراج إنعام محمد علي، يقول المخرج داود عبد السيد «أنا لم أفكر إطلاقاً في الإخراج التلفزيوني لأنه ليس لدى شيء أريد التعبير عنه عن طريق التلفزيون، ولا أتقدم بفكرة أو سيناريو أو قصة وأذهب إلى التلفزيون وأقول لهم أريد تنفيذها في حلقات. وأنا لم أسع إلى العمل في المسلسلات التلفزيونية ولكن القائمين عليها هم الذين سعوا إلي وطلبوني. وعلى التلفزيون أن يقبل بعض السينمائيين بشروطهم وليس بالشروط السائدة مثل العمل داخل ديكورات وبالرقابة المتبعة فيه وغيرها، لأن هذا سيكون في صالح التلفزيون وسيعمل على تغييره إلى الأفضل».

ويؤكد داوود عبد السيد: «من الممكن أن أقدم في التلفزيون ما لايمكنني تقديمه في السينما كما أنه من الممكن أن يعطيك نفس الحرية التكنيكية لو عملت بطريقة السينما ولكن ستكون هناك مشكلة كبيرة بالنسبة إلى الحرية الفكرية». وعن قول عدد من للتلفزيونيين أن السينمائيين اتجهوا إلى التلفزيون بعد ما (وقعت) السينما وأنهم في طريقهم إلى تدمير التلفزيون يقول داوودعبد السيد: «هذا ليس اتجاهاً... وإذا كانت السينما (وقعت) فإن التلفزيون (واقع) ووضعه أسوأ من وضع السينما، والدليل أعماله غير الجيدة، ولا أرى أن العملية «أكل عيش». وأنا انطلق من أنها عملية تعبير سواء في المسرح أو السينما أو التلفزيون وهذا التعبير من حقي وحق أي أحد. ولو أخذها البعض على أنها أكل عيش ومناطق نفوذ فهذا حقهم والدليل أن السينمائيين لايرفضون قيام التلفزيونيين بالإخراج السينمائي» (٢٩) .

ولعل الجديد في الدراسات التي تناولت السينما المصرية في السنوات الأخيرة، وسينما الشباب بشكل خاص، هو الصفة الجديدة التي أطلقت على هذه السينما وهي صفة (سينما المراهقة) (٣٠) .

حيث سيطرت موضوعات الشباب والمراهقة على صناع السينما بشكل لافت وأصبحت أفلاماً تغازل احتياجات ومتطلبات الشباب والمراهقين الذين يمثلون الغالبية العظمى من جمهور السينما حالياً، وكما أصبح الاعتماد حالياً على الوجوه التي تقف أمام كاميرات السينما لأول مرة أصبحت الموضوعات هي الأخرى مراهقة.

والراصد للأفلام السينمائية الأخيرة سوف يلاحظ سيطرة أفلام المراهقة التي تعالج فترة عمرية معينة بأحلامها وطموحاتها وإحباطاتها وهي مرحلة المراهقة وهو ما يبرره الجميع بأنه استجابة لرغبة جماهير السينما في الوقت الراهن وأغلبهم من المراهقين.

لذلك فمن الطبيعي أن تتعامل السينما بشكل جاد وجيد مع إشكاليات هذه المرحلة. ومن ثم برزت أفلام مثل «أسرار البنات» للمخرج مجدي أحمد علي، بطولة الوجهين الجديدين مايا شيحة وشريف رمزي، و«مذكرات مراهقة» للمخرجة إيناس الدغيري بطولة الوجوه الجديدة التونسية هند صبري وأحمد عز وهبة أبو الخير وشمس. و«البنات» الإخراج الأول لمحمد ياسين. و«الأبواب المغلقة»التجربة الإخراجية الأولى للمخرج عاطف حتاتة والذي حصد العديد من الجوائز الدولية والمحلية بطولة الوجه الجديد أحمد عزمي مع سوسن بدر ومحمود حميدة. و«أولى ثانوي» بطولة ماهر عصام. ونور قدري، ونور الشريف، وميرفت أمين، وإخراج محمد أبو سيف، إضافة

إلى أفلام تعالج مرحلة المراهقة المتأخرة مثل «فيلم ثقافي» بطولة فتحي عبد الوهاب وأحمد عيد، وأحمد رزق، وإخراج محمد أمين، و«راندفو» بطولة سمية الخشاب وفتحي عبد الوهاب، وأحمد زاهر، وخالد أبو النجا، وإخراج علي عبد الخالق والفيلمان يعالجان قصة ثلاثة شبان ليست لهم تجارب نسائية ويسعون في الفيلم الأول لاستكشاف هذا العالم الغامض عبر محاولة مشاهدة شريط جنسي بينما في الفيلم الثاني يحاولون اقتحام هذا العالم مباشرة وإقامة علاقة جنسية مع أي فتاة ويوقعهم حظهم في فتاة ليل يقع الشبان الثلاثة في حبها.

الناقد السينمائي سمير فريد يعلق على هذه الظاهرة مؤكداً أنه منذ فيلم «المراهقات» والذي قدمته الفنانة ماجدة في مرحلة الازدهار السينمائي في الستينات لم تشهد السينما المصرية تعاملاً جاداً مع إشكاليات هذه السن الحرجة إلا مؤخراً من خلال التجارب الحالية وإن كنت استبعد أفلاماً مثل «فيلم ثقافي» أو «راندفو» اللذين يعالجان قضية أخرى هي قضية تأخر سن الزواج لدى الشبان وعدم وجود ثقافة جنسية كافية لديهم وهما يتناولان مرحلة عمرية أكبر لشباب تخطى عمر المراهقة واستوى في مرحلة الشباب وعموماً فقد حاولت هذه التجارب التعامل بجدية لأول مرة منذ سنوات طويلة مع هذه المشكلة التي تواجه قطاعاً كبيراً حيث يمثل الأولاد والبنات الذين يعبرون هذه المرحلة العمرية فئة كبيرة جداً من المجتمع لاتجد من يعبر عنها بصدق.

واستبعد سمير فريد أن يكون لشباك التذاكر ومعظم رواد السينما الآن من المراهقين دخلاً كبيراً في هذا التوجه من جانب السينمائيين. ويقول أن

الأمر في صالح المراهقين من جهة والمجتمع من جهة أخرى والسينما من جهة ثالثة حيث تمثل السينما نبض المجتمع وتعالج مشاكله سواء كان دافع السينمائيين لهذه المعالجات هو شباك التذاكر أو رغبتهم الجادة في طرح قضايا واقعهم ومجتمعهم فإن الفائدة تعود على المجتمع (٣١) .

ويطرح الناقد علي أبو شادي ملاحظة مهمة يمكن أن تدخل في سياق استعراض مسيرة السينما المصرية (٣٢) .

من الأشياء اللافتة للنظر احتشاد بعض الأفلام بأسماء كبيرة من الفنانين والفنيين، ورغم ذلك تأتي هذه الأعمال مخيبة للآمال، مما يشكل علامة استفهام، ذلك أنه من الطبيعي، بل البديهي أنه كلما ارتفعت قامة وقيمة المشاركين، بما يحصلون من تجارب وخبرات ورصيد فني، ازدادت ضمانات النجاح، ونعني هنا النجاح الفني وليس الجماهيري، فأعمال كثيرة، بل الأغلب تقريباً، تحقق نجاحاً جماهيرياً، ومن دون الاعتماد على عناصر متميزة، كما أنها تفتقد أية قيمة فنية أيضاً!.

وربما ينبغي أن نوضح أننا لا نعني بالأسماء الكبيرة، النجوم الذين يعملون أمام الكاميرا من فنانين وفنانات، بل ذلك الجيش الذي يعمل خلف الكاميرات من الفنيين من نجوم التصوير والمونتاج والكتابة والديكور والإخراج، وبالتأكيد فإن العنصر الأخير، المخرج، هو المسؤول مسؤولية كاملة عن نجاح أو فشل الفيلم فنياً بقدرته أو عجزه عن توظيف تلك العناصر والاستفادة من إمكاناتها وخلق حالة من التكامل بينها وصهرها في بوتقة رؤيته الفنية. كما أنه مسؤول أيضاً عن اختيار هذه العناصر منذ البداية بفهمه وإدراكه الكامل لما يحمله كل عنصر من إمكانات وعوامل القوة والضعف،

والقدرة على تحسين رؤيته. ففي مجال التصوير، على سبيل المثال، هناك تفاوت في قدرات وخبرات مديري التصوير، على سبيل المثال، هناك تفاوت في قدرات وخبرات مديري التصوير وحتى الكبار منهم، فالبعض يتميز بقدرته الفائقة على استثمار عوائق التصوير خارج البلاتوهات لتقديم صورة بالغة الثراء البصري، في حين يرتبك الآخرون، أو أن يتألق أحدهم في إضاءة مشاهد الليل التي تحتاج إلى صبر ووقت، إضافة إلى الخبرة، فضلاً عن القدرات الخاصة في تصوير المعارك أو التصوير تحت الماء.

ولايعني هذا التفاوت قطعاً انتقاصاً من قيمة أي من هؤلاء الكبار، فعبد العزيز فهمي ووديد سري وأحمد خورشيد وعبده نصر ومحمد عبد العظيم ومحسن نصر وسعيد شيمي ومحمود عبد السميع وطارق التلمساني ورمسيس مزروق وسمير فرج وماهر راضي كلهم من الكبار، وإن اشتهر كل منهم بمهارة خاصة يجب على المخرج إدراكها قبل اختيار أي منهم للعمل. كما أن اختيار هذه الأسماء في حد ذاتها لإضافة مهابة شكلية أو لتصوير ساذج في ضمان النجاح، يعني أيضاً سوء الاختيار، فليس بالأسماء وحدها تنجح الأفلام.

وفي هذا السياق هناك من يثير موضوع الممثل ويعتبر السينما المصرية يتيمة في غياب الكبار (٣٣) .

ولم تخرج السينما في العقدين الأخيرين من القرن الماضي وربما حتى في العقد الحالي، بدائل تسد الفراغ الذي تركه نجوم بارزون استطاعوا تقديم شتى النوعيات من الأدوار وحافظوا على نجوميتهم من أمثال أحمد زكي ونور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمي ومحمود ياسين. وفي

المقابل أفرزت «فورة» الأفلام السينمائية الشبابية، عدداً من شباب الكوميديا الجدد، من أمثال هاني رمزي وأحمد حلمي ومحمد سعد وغيرهم. ورسخت أقدام آخرين من أمثال علاء ولي الدين ومحمد هنيدي واحمد آدم وأشرف عبد الباقي. وأصبح معظم القائمين على العملية الفنية من منتجين ومؤلفين ومخرجين يسعون إلى تقديم هذه النوعية من الأعمال الكوميدية على اعتبار أنها الورقة الرابحة لضمان الجمهور، ووسط هذه «الفورة» اختفت تماماً الوجوه المؤهلة للعب أدوار أخرى وتحديداً أدوار الفتى الأول، والذي كان موجوداً بكثرة في الخمسينات والستينات والسبعينات وحتى أوائل الثمانينات، وكان خير من قام بمثل هذه الأدوار محمود مرسي ويحيى شاهين وأنور وجدي وشكري سرحان وعماد حمدي وأحمد مظهر وعمر الشريف ورشدي أباظة وأحمد رمزي، وتلاهم عادل إمام وأحمد زكي وعزت العلايلي ومحمود عبد العزيز ونور الشريف... لكن الساحة خالية تماماً اليوم ومنذ مايزيد عن العشرين عاماً من هذه النوعية من النجوم إذا استثنينا أسماء قليلة منها محمود حميدة، فهل السبب في الممثلين أم في نوعية الأعمال المقدمة أم في المناخ السائد؟ وهل لمسألة النجومية الحقيقية مواصفات خاصة؟ أم أنها تخضع إلى العلاقات والمصالح والصدفة؟.

حول هذا الموضوع يقول المؤلف سامي السيوي «يوجد حالياً انشغال بالكوميديا ونجومها من قبل الموزعين والمنتجين، من منطلق أنها الورقة الرابحة، والكوميديا على ما أعتقد تحتاج إلى مواصفات خاصة على مستوى الملامح الخارجية لنجوم الكوميديا والتي تكون ذات طبيعة مختلفة عن ملامح الإنسان العادي لجلب الكوميديا والضحك. كما أن الذوق السائد لدى الجمهور عامل مؤثر أيضاً. وكل هذا يعيق فكرة وجود نجوم يضاهون السابقين».

وأما المؤلف فايز غالي فيقول: «اختفاء الممثلين من نوعية رشدي أباظة وشكري سرحان وأحمد مظهر وغيرهم، ليس اختفاء بقدر ما هو انهيار صناعة كان وجود النجم عنصراً أساسياً من مقوماتها إلى جانب الإنتاج والتوزيع ودور العرض ودرس حاجات الجمهور وغيرها. وقبل كل هذا كان فيها ما يسمى الشكل المؤسسي، الذي كان يسمح بتقديم كل المواضيع الدرامية التي تطرح المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية إلى جانب تصنيفات الأفلام من جريمة وجاسوسية وإثارة ودراما وكوميديا، وغيرها، ما يجعلنا نضمن نهوضها ورواجها. وكون الحال تنتهي بالصناعة اليوم إلى وضع لاينجح معه في السوق غير الفيلم الكوميدي فهذا يعني خللاً واضحاً في الصناعة وليس في السوق».

وينفي غالي عودة نجاح الفيلم الكوميدي إلى صحة مقولة «الجمهور عايز كدة»، ويقول: «أصنع فيلماً حقيقياً وقم بعمل الدعاية اللازمة له سينجح نجاحاً كبيراً، وأؤكد أن فيلم «السادات»لأحمد زكي وميرفت أمين وإخراج محمد خان سيحقق نجاحاً لم يحدث في السينما المصرية من قبل لأنه يطرح موضوعاً وشخصية يمسان كل الناس، مثلما حدث مع فيلم «ناصر ٥٦» حين حقق إيرادات هائلة، والجمهور لم يذهب ليشاهد أحمد زكي وإنما ليرى كيف يقوم بشخصية جمال عبد الناصر».

ويقول المخرج يوسف أبو سيف: «تعود المسألة إلى ظروف الممثل فالذي يستطيع أن يثبت نفسه ولديه موهبة حقيقية سيحقق هدفه شريطة أن تتاح له الفرصة الجيدة، ونحن أصبحنا في عصر الموهبة وحدها لاتكفي فيه حيث الممثل في حاجة إلى شبكة كبيرة من العلاقات العامة مع المخرجين والمنتجين والمؤلفين».

ويقول المؤلف أحمد عبد القوي: «توجد عناصر كثيرة لاتفرز نجماً بمواصفات النجومية المتعارف عليها وقد يظهر نجم واحد كل عام أو اثنين أو اكثر، وابرز هذه العناصر المناخ الفني السائد الذي لاتساعد معطياته على فرز نجوم، إلى جانب استعجال الجميع تحقيق الانتشار والشهرة ما يجعلهم يقبلون الغث قبل الثمين، ويستهلكون أنفسهم لانعدام مسألة الانتقاء».

ويضيف عبد القوي: «المسألة ينقصها ذكاء الفنان إلى جانب أنه كانت توجد في العقود الماضية مؤسسات تهتم بصناعة النجم، كما أنه نادراً مايوجد مخرجون يقدمون وجوهاً جديدة ويقفون إلى جوارهم باستثناء يوسف شاهين في السينما واسماعيل عبد الحافظ ومحمد فاضل في التلفزيون» ويشير عبد القوي إلى ان «كم الأعمال المنتجة التي تطغى على الكيف قد ينعكس على الممثلين الجدد الذين عليهم أن يطوروا أنفسهم وليتخذوا من نور الشريف الذي يطور تنفسه باستمرار ولايتوقف عند مرحلة معينة، قدوة لهم».

ويقول المؤلف يسري الجندي: «يتوقف الأمر على الممثل نفسه وعلى حجم موهبته الحقيقية والذي قد يبدو مضللاً في البداية، ولايسمح له لاحقاً بالنمو والتطور وهذا يمثل بعداً آخر أو انه يسيء استخدام موهبته بقبوله أية أدوار، ويتعجل المكسب المادي كما أن المناخ العام يساعد على المتاهة حيث أن كثرة الإنتاج.وغزارته الرديئة تسيء إلى الفنان» (٣٤) .

وفي سياق مسيرة السينما المصرية نجد أن هناك عدداً من الأفلام أثارت حولها ضجة أوصلت بعضها إلى القضاء وخاصة الأفلام التي تشتمل على مشاهد الجنس والإثارة، أو التي تسمى (المشاهد الساخنة).

ففي رفض الإنتاج التلفزيوني عن تصوير مثل هذه المشاهد، لضمان التسويق في مختلف أقطار الوطن العربي، لايزال الإنتاج السينمائي يدفع بين

الحين والآخر بمثل هذه الأفلام. ولو إلى مواقع العرض الضعيفة في صالات بعض الأقطار العربية التي تسمح بعرض مثل هذه الأفلام.

أما الحملات على هذا النوع من الأفلام فلم تعد تصدر عن رجال الدين فقط، بل أن أي مواطن يحق له أن يقيم دعوى قضائية ضد هذا النوع من الأفلام بادعاء أنها تسيء إلى الأخلاق وتخدش الذوق العام، ولعل أكثر الذين يتصدون لتحريك مثل هــذه القضايا أمام المحاكم هم المحامون، حيث تتراوح اتهاماتهم لهذه الأفلام ولأبطالها بين: خدش الحياء والفعل الفاضح، والزنى، والدعارة، وصولاً إلى اتهامات التكفير والخلع من أمة المسلمين، وأمام هذه الظاهرة يخشى بعض النقاد أن يتحول المجتمع كله إلى مجتمع تكفير وتحريم تقف فيه الفنون والإبداعات داخل قفص الاتهام إلى أن تثبت نقاءها وطهارتها (٣٥).

قدم أحد المحامين دعوى برقم ٦٠١٠ لعام ١٩٩٩ ضد الفنانة يسرا والفنان أشرف عبد الباقي إلى نيابة شمال القاهرة - العباسية حول (افيش) واتهمها أنها في وضع مخل بالحياء والشرف وأن أفيش الفيلم (عبارة وضع جماع بين أنثى ورجل متحررين من ملابسهما).

ويقول المحامي الذي أقام الدعوى بأن هذه الصورة تسبب انتهاك الشريعة الإسلامية والقانون والأعراف والنظام العام والآداب العامة.

ويؤكد أن هذه الصورة داست هيبة مصر وجلالها وأهدرت قيمها، ثم يروح يعد النصوص القانونية التي تعاقب على مثل هذا العمل في عدة صفحات ويذكر عقاب الحبس والغرامة، كما أدخل صحيفة الأهرام طرفاً في القضية لأنها تجرأت ونشرت الصورة في إعلان عن الفيلم (سبق أن

تعرضت الفنانة يسرى لدعوى مماثلة بسبب صورة لها منشورة على غلاف مجلة من مشهد سينمائي في فيلم طيور الظلام، وحكم عليها بالغرامة)، كما سبق للشيخ يوسف البدري أن قام بجرجرة الفنانين والسينمائيين إلى المحاكم من خلال الدعاوى القضائية التي أقامها ضد أفيشات الأفلام المعروضة في الشوارع، ومن عدد من الأفلام، لدرجة أن بعض النقاد اتهموا بأنه يحيى مايشبه (محاكم التفتيش) في أوربا ويعلق أحد النقاد على صورة يسرى وأشرف عبد الباقي، بأن المحامي الذي أقام الدعوى لم يشاهد الفيلم، لأن الصورة هي لزوجين يداهمها رجال الأمن في شقتهما.

ويعود تاريخ إثارة مثل هذا الموضوع حول السينما المصرية إلى سنين بعيدة، ومنها ما أثير حول الفيلمين اللذين اقتبستهما السينما المصرية من الفيلم الشهير (ايرما لادوس) وهما (درب الهوى) بطولة أحمد زكي ومحمود عبد العزيز ومديحة كامل ويسرا إخراج حسام الدين مصطفى، والثاني (خمسة باب) بطولة عادل أمام وناديا الجندي وفؤاد المهندس، إخراج نادر جلال، وحين عرض الفيلمان قامت الدنيا ولم تقعد إلا بعد أن قررت وزارة الثقافة سحبهما من العرض بعد أيام قليلة من بدء عرضهما، والمعروف أن القصة تروي حكاية امرأة لعوب تعيش داخل حي البغاء في باريس تتصيد الزبائن من أمام باب الفندق الرخيص الذي تعيش فيه..

ومع هذا فقد قام المخرج يوسف عوف بتقديم هذه القصة في مسرحية بعنوان (كنت فين يا علي)، وذلك في مقولة أن المرأة المصرية صارت سلعة لابد من تزويقها وتلميعها قبل بيعها. بينما تحول الرجال إلى نخاسين أو تجار أعراض. لكن هذه الإسقاطات لم تصل للمتفرج لأن المسرحية قدمت في إطار من البهرجة والرقص(٣٦)...

وضجة أخرى مماثلة أثيرت حول فيلم المخرجة إيناس الدغيدي (مذكرات مراهقة)، وقد أقيمت ندوة جماهيرية في القاهرة وأدارها المخرج السينمائي سمير فريد لمناقشة هذا الفيلم حضرتها المخرجة التي أكدت أن لقاءها بالجمهور هو الذي يرسم ملامح خطتها السينمائية خاصة أنها تقدم أفلامها للجمهور ثم للمتخصصين فصناع السينما هم النصف والجمهور هو النصف الثاني.

وتضيف: أنني منحازة للمرأة في فيلمي الأخير «مذكرات مراهقة»وفي أغلب أفلامي لكني قدمت أفلاماً من قبل تهم الشباب مثل «ديسكو ديسكو» للجنسين (٣٧) .

وحول تجاهل السينما المصرية للأفلام الدينية واهتمامها بالأفلام التي تثير الغرائز ترد إيناس الدغيدي: بإمكاني أن أقدم أفلاماً دينية وغيرها من الألوان المختلفة لأن كل المجالات يجب أن تطرقها السينما وأنا لست ضد وجود أفلام دينية لكن ضعف الإنتاج هو السبب في اختفاء هذه النوعية من الأفلام التي تتطلب حساسية في تناولها لنواجه بها التطرف، وأتمنى ألا تكون الأفلام الدينية مجرد سرد تاريخي للأحداث بل إلقاء الضوء على محاسن وميزات الإسلام.

واعترض سمير فريد على مقولة أفلام جنسية وأفلام دينية لأن مسألة إثارة الغريزة الجنسية نسبية، وإذا كان هناك من يقول أن الأفلام الجديدة تثير الغرائز الجنسية. فإنني أتساءل: الا تثير أفلام هند رستم القديمة الغرائز الجنسية لدى الشباب (٣٨) .

وفي هذا السياق نذكر أن فيلم (للحب قصة أخيرة) كان أول فيلم في السينما المصرية والسينما العالمية يسلم بطلاه إلى نيابة الآداب للمحاكمة بتهمة الفعل الفاضح العلني.

كتب الفيلم وأخرجه رأفت الميهي، وقام ببطولته كل من معالي زايد ويحيى الفخراني.

وقد أهاج هذا العمل الفنانين وأقيمت من أجله الندوات الصاخبة والهادرة، ووصل الأمر إلى إعلان موحد لمعظم الفنانين بالتوقف عن العمل والابتعاد عما أسموه (الإبداع الفني الذي يقود إلى المحاكمة مع العاهرات).

ومرت سنوات قليلة... وعادت القضية مرة أخرى بنفس الحجم والضجة. ومع ذات البطلة لكن في فيلم «أبو الدهب» ومع ممدوح وافي هذه المرة، وأحيل الاثنان إلى نيابة الآداب للمرة الثانية و«بعد معالي زايد – كان الدور على رغدة» التي قدمت مشاهد ساخنة مع أحمد زكي في فيلم «استاكوزا» للمخرجة إيناس الدغيدي، ومع نفس المخرجة أيضاً، طالت الاتهامات يسرا ومحمود حميدة، بسبب المشاهد الأكثر سخونة في فيلم «دانتيلا» الذي حظي بنصيب كبير من الهجوم والهجوم المضاد وكذلك فيلم يسرا وإيناس التالي «كلام الليل» الذي نال نفس الضجة والغضب بسبب الجو الجنسي الذي تدور فيه كل أو معظم الأحداث (٣٩) !

وفي سينما الخمسينات والستينات... لم تشكل المشاهد الجنسية مساحات كبيرة. وقد كان الحب، وليس الجنس هو اللغة المسيطرة على السينما تلك الأيام وكان الجنس يرمز له ببعض الحركات الإيمائية، التي تشبه رقصات (البانتومايم) مثل ضغطه على الفم، أو الغمز بالعين، أو تعرية جزء بسيط من الساق وكانت الأفلام في مجملها تحاول أن تبدو محافظة على التقاليد، وكان وراء ذلك الاحتشام نظرة ورؤية تجارية صحيحة هي جذب كل أفراد العائلة لدخول دار العرض لمشاهدة الفيلم «وهو أمر كان يتحقق

بالفعل وفي شكل عادي.. فالأسرة المتوسطة كانت في تلك السنوات تحافظ على عادة روتينية دائمة هي الخروج الجماعي مساء كل خميس أو سبت لمشاهدة أحد الأفلام، وهي نزهة كانت أيامها بسيطة لاتكلف الكثير وتحقق للعائلة نوعاً من الراحة والاسترخاء النفسي وكانت دورة رأس المال المدفوع في إنتاج الفيلم تحقق استرداد قيمة الفيلم مع الربح المعقول للشركات المنتجة دون اللجوء إلى الموزع الداخلي، الذي صار فيما بعد هو المسيطر الفعلي على مسار السينما المصرية، وبسببه وأسباب أخرى صار الحب يتراجع في الأفلام ليبدو الجنس سافرا واضحاً دون خجل، أو خوف...! وظهرت أفلام، يدور معظمها داخل غرف النوم المغلقة.. وأفلام تدور حول الجنس المكشوف أو المتواري.. كما في فيلم (عنتر شايل سيفه) لعادل إمام فهو فيلم كل أحداثه تدور حول رجل قوي يبيع رجولته لمن تدفع له! وكما في فيلم «النوم في العسل» والذي يحكي عن فقدان الرجال لرغباتهم الجنسية والبحث عن حل لهذه المشكلة الخطيرة (٤٠) ...

وإذا كانت السينما صناعة وتجارة إلى جانب أنها فن فإن نجاح التجربتين الخاصة والعامة في السينما المصرية توقف عندما لم تستطع السينما المصرية استيعاب مسببات النجاح من جهة، وأخفقت في إدارة عملياتها التوزيعية بنفسها من ناحية أخرى.

الواضح من خلال التجربة المصرية أن الكيفية الإدارية للأعمال تركت للممولين غير المصريين على أساس أن في ذلك خطراً أقل من الناحية المادية. المنتج سيقبض ماله ولن يصرف على الفيلم بنفسه.؟ الممول المصري سيتكفل بالسوق المحلية ولن يطمح للحكم على أو للتعامل مع

الأسواق العربية الأخرى. من ناحيته، يتكفل الموزع - الممول العربي بالسوق الخارجي وعليه فإن وجد منفذاً إنتاجياً وإدارياً للسينما المصرية يكون لزاماً عليها من خلاله تلبية احتياجاته وتنفيذ طلباته.

الطرفان مسؤولان عن تصدع صرح الصناعة السينمائية المصرية عندما قررا أنه عوض الاستمرار في بناء هذا الصرح، عليهما الالتزام بالحسابات المادية الفورية ومن دون تخطيط أو ثقة ما بالمستقبل أو العمل على صيانة هذا المستقبل ليكون صالحاً لسينما الغد.

وزاد على كل ذلك أن الظروف السياسية التي مرت على العالم العربي، من حروب عربية - إسرائيلية ومن حروب أهلية ثم من ضغوطات اقتصادية مازالت قائمة، صرفت النظر عن الإمعان في اعتبار السينما مورداً مادياً ناجحاً. وبمواكبة مذهلة، تراجع كل من الزخم الشعبي الذي صاحب حب الفيلم المصري والمستوى الإبداعي والإنتاجي الأول لها. كأنماهي مرحلة انتهت بنهاية ما واكبها على المستوى السياسي والفني والثقافي في الخمسينات والستينات وحتى مطلع السبعينات (٤١) .

ويعتبر النقد السينمائي عملية فيها الكثير من الجدل والنقاش. فالتخصص مطلوب ولكن القليل من المتخصصين لديهم المجالات الكفيلة بالوصول إلى القسم الأكبر من الجمهور. وفي المقابل، هناك عدد كبير من الصحافيين الذين يكتبون في نواح أخرى (من دون تخصص أيضاً) ويكتبون في النقد السينمائي لقاء غرض معين أو سعيا لمصلحة حتى ولو لم تكن أكثر من حب اللقب نفسه.

وغياب المجلات المتخصصة في النقد السينمائي عائق يحول دون تجمع النخبة المخلصة لهذا النحو الثقافي والفني، لكن الأمر نفسه يُقال في أمر غياب كل الأنواع الفعالة من المجلات السينمائية.

ومع أن الحياة السينمائية عرفت، وما تزال، عدداً كبيراً من المجلات السينمائية خلال عقودها السابقة، إلا أن القليل جداً استمر، ولم يكن ليستمر لولا قيام جهاز حكومي بالصرف عليه (نقصد هنا «فنون» المصرية و«الحياة السينمائية» السورية). بينما أخفقت مجلات أخرى عديدة ظهرت من قبل هيئات عامة أو خاصة.

ويعتبر الناشرون وأصحاب رؤوس الأموال، سواء أكانوا تحولوا إلى النشر فعلاً أو فكروا في الإقدام عليه، إن فشل هذه المجلات هو رد بليغ على المطالبين بها على أساس أن المجلات الفنية العامة التي تقوم على أخبار النجوم ومايرضي سيدات البيوت هو النوع الوحيد الذي يمكن له أن يروج.

لكن الحقيقة هي أن غياب التحدي التجاري لدى المطبوعات السينمائية الممولة من الدول، وتقاعس العقليات التي سيرت أمر الإصدارات المستقلة الجادة والقليلة التي صدرت في عالمنا العربي، هو المسؤول عن توقف صدورها أو قلة رصيد ما يصدر منها اليوم.

المجلة السينمائية التي يمكن لها أن تنجح هي تلك التي تتعامل والمعطيات والمواضيع من منحى صحافي تماماً كالمجلات الأخرى. تلك التي لاتتكل على المقامات الإنشائية ولا على الترجمات المناسبة منها وغير المناسبة، بل تحيد بما يعيشه المتفرج في البيت وفي الصالة معاً (٤٢) .

وقد اهتمت الصحافة مبكراً بالسينما المصرية، حتى قبل إنتاج الفيلم الروائي الأول، حيث صدرت عام ١٩٢٣ مجلة باسم (الصورة المتحركة) لصاحبها محمد توفيق وكانت عن الأفلام الأجنبية، وفي عام ١٩٢٤ أصدر الناقد السينمائي حسن جمعة مجلة (معرض السينما) في الإسكندرية.

وصدرت في عام ١٩٢٥ مجلة باسم (المسرح) لمحمد عبد المجيد حلمي تهتم بشؤون المسرح وتنشر أخبار السينما في حيز خاص وفي العام نفسه صدرت مجلة (الصباح).

وفي العام الذي يليه صدرت مجلتان سينمائيتان مهمتان هما (مينا فيلم) في الإسكندرية و(أولمبيا السينماتوغرافية) في القاهرة.

وبعد ذلك توالى صدور المجلات، كما بدأت الجرائد اليومية في القاهرة تخصص باباً أسبوعياً خاصاً بالسينما (٤٣) .

أما الكتب التي صدرت عن السينما العربية والمصرية في سيرتها الطويلة التي امتدت على مدى ثلاثة أرباع القرن فليس لدينا إحصاء دقيق عنها وهي بالعشرات وربما تصل إلى المئة كتاب يتوفر في مكتبي منها حوالي ثمانين كتاباً بما في ذلك مذكرات بعض السينمائيين مثل مذكرات المخرج المصري الرائد محمد كريم، وغير ذلك من المؤلفات والموضوعات ضمن توجهات ونوعيات متباينة من توثيق وتقويم وتحليل يسعدني أنني أسهمت في المجال بثمانية كتب موضوعة.

وأحب أن استدرك لأقول أن بعض الكتب التي وضعت عن السينما العربية، والمصرية منها بشكل خاص، كان دراسات حول عدد من الأفلام، وكان آخر ما طالعت في هذا المجال كتاب الدكتور ناجي فوزي الصادر عام ٢٠٠٢ عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر وهو بعنوان «قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية» عدة أفلام وجد أنها تتفرد بأهمية خاصة وهي:

بداية ونهاية - المومياء - الشوارع الخلفية - زوجتي والكلب - ليل وقضبان - العصفور - شفيقة ومتولي.

والكتاب، بعد هذا، متميز فيما يخص الرؤية السينمائية بالذات، إذ يستشف مؤلفه ويقرأ مفردات ما يكتب عن الشاشة، ويتعمق إلى نوع من التشريح المفصل.

وتعتبر تجربة الناقد الراحل سامي السلاموني مع السينما تجربة متميزة خاصة بعد أن صدرت الأعمال الكاملة له في أربعة مجلدات شغلت أكثر من ألفي صفحة وتناولت أكثر من ثلاثمئة فيلم عربي وذلك عن سلسلة آفاق السينما الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة وقام بتجميع هذه المقالات النقدية المنشورة عبر فترة زمنية على امتداد عقدين زميل الناقد الراحل ورفيقه على الدرب الناقد يعقوب وهبي.

هذه الكتابات المميزة عن الأفلام، تشكل وحدها موسوعة نادرة في الثقافة السينمائية، وتحكي بين ثناياها قصة حب بين سامي السلاموني وفن السينما، قصة جديرة بأن تحكى، صورها بحميمية بالغة حيث قال الأديب الروائي خيري شلبي في مقدمة الجزء الأول من هذه الأعمال:

لقد أحب سامي السلاموني كل فنون السينما، تخيل نفسه في البداية ممثلاً سينمائياً وحلم بأن يكون مخرجاً، وقرر في النهاية دراسة هذا الفن دراسة أكاديمية، واكتشف من خلال الدراسة أن موهبته تكمن في تقويم العمل السينمائي وتبين جوانب قوته وضعفه، فراح يكتب المقالات في النقد السينمائي منذ أواخر الستينات (٤٤) .

في سنة ١٩٧١ حصل سامي السلاموني على دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما بالقاهرة، ما جعله يغوص في أعماق هذا العالم الساحر، فيكتشف خباياه وأسراره. وكان مشروع التخرج

هو فيلمه القصير الأول «مدينة - ١٩٧١» أخرج بعده خمسة أفلام قصيرة حتى وفاته هي «ملل - ١٩٧٢، كابوي - ١٩٧٣، الصباح - ١٩٨٢، القطار - ١٩٨٢، اللحظة - ١٩٩١».

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني، هي عالم رحيب حافل بالثقافة السينمائية عن الأفلام والنجوم والمؤلفين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين، وموسيقى الأفلام، بل وعن دور العرض، ونوعية الجمهور، قدمها الناقد بعين غير عادية تلمح دقائق الأشياء في الكادر السينمائيين. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الأعمال تفصح عن عدة حقائق مهمة، منها أن سامي السلاموني يكشف عن موهبة كبيرة، تؤكد امتلاكه ناصية التعبير باللغة العربية، التي كان يكتب بها في غير جنوح للاستعلاء أو التذاكي على القارئ، يكتب بلغة بسيطة متاحة، ساعد على ذلك مداومته الكتابة في منبر مجلة الإذاعة والتلفزيون، وهي مجلة تخاطب جمهوراً مختلف الأذواق. ومنها أن هذه الأعمال تؤكد أيضاً التزام الكاتب الفكري والاجتماعي بالتعبير عن هموم الطبقة العاملة التي ينتمي إليها الكاتب.

وتشير كتابات سامي السلاموني إلى حقيقة أخرى، وهي أنه كان جاداً في نقده ومحايداً في تقييمه للعمل المعروض. يقول في أحد مقالاته: «أكبر جريمة عندما يقرر الناقد ألا يرى هذا الفيلم أو ذلك، اذ ليس من حق الناقد أن يتعالى على أي نوع من الأفلام التي يشاهدها الجمهور، بل إن من واجبه أن يراها أولاً، ثم يحاول كشف عيوبها لهذا الجمهور بقدر مايستطيع، هذه هي وظيفة النقد الأولى، وربما الوحيدة تجاه سينما متخلفة وظروف أكثر تخلفاً» ويقول أيضاً: «أعترف أنني ذهبت إلى هذا الفيلم وأنا متحفز ضده مقدماً،

وهذا شيء سيئ جداً وضد الأمانة النقدية، فليس مفروضاً أن نشاهد أي فيلم بحكم مسبق أيا كانت الانطباعات عن صانعيه».

أما أهم الحقائق التي كشفت عنها هذه الأعمال فهو أنها سجلت كثيراً من حالات الناقد المزاجية والحياتية، وهي ملامح نادراً ما يتطرق إليها النقاد في مجال عملهم المهني، ولم يكن سامي السلاموني يفرض هذه الحالات الشخصية على قارئه، وإنما كان يقدمها بعفوية محببة وأدب جم، فضلاً عن أنها كانت تمهد «الجو» لدخول القارئ إلى عالم السينما الساحر، فهو يقول في أحد مقالاته: «شاهدت الفيلم في ساعة عصرية تعيسة، وبحكم أداء الواجب المهني فقط، وأنا أتثاءب وأقاوم النوم، وألعن الساعة التي عملت فيها ناقداً سينمائياً، بدلاً من أسطى ميكانيكي محترم، أكسب أجر الشهر في يوم واحد، ودون أن أضطر إلى مشاهدة أي فيلم عربي إلا في إجازة يوم الأحد مع «الجماعة» ومن باب المزاج».

وهو يمهد للقارئ قبل الدخول في تحليل أحد الأفلام بحكاية قصة غاية في الطرافة والعذوبة فيقول: «لم يكن هناك ناس كثيرون في الصالة رغم «أنهم» يقولون إن الفيلم ناجح، كانت هناك مجموعة من ستات البيوت وأولاد البلد وبعض الفتيات لبسن أحسن ما عندهن من فساتين «وسرحن» شعورهن ليذهبن إلى السينما بستة عشر قرشاً فقط... يمكن أن يقضي هؤلاء البسطاء ساعتين من الحلم، أغان ورقصات وألوان وبيوت فخمة وجناين وسيارات ونجوم مشاهير أملٌ بالحب والراحة من البيوت الضيقة والحواري المزدحمة التي جاؤوا منها، ساعتين بعيداً عن الهم والكآبة والخروج إلى عالم آخر في الصالة محطمة الكراسي، حيث يصرخ الجميع من حولك ويدوس بائع الكازوزة على قدمك وتحدث أشياء غريبة في الظلام».

سامي السلاموني من خلال هذه الأعمال، يتحدث مع القارئ كإنسان قبل أن يكون الناقد الخبير، إنه يقول إنك يمكن أن تفهم الفيلم أيضاً من خلال الجمهور نفسه، وليس من خلال النقاد الذين يكتبون داخل الغرف المكيفة (٤٥).

مع استعراض هذه الكتب يقفز إلى الساحة سؤال عن توثيق التاريخ الفني... وعن استقصاء شهادات حية على تاريخ السينما المصرية.

فما زال جانب لايستهان به من تاريخنا الفني - والسينمائي بوجه خاص - ينقصه التوثيق، ومازالت أوراقه متناثرة هنا وهناك لم يفكر أحد في جمعها ووضعها في سياقها وفي مكانها الذي يحفظ الذاكرة العربية.

وقبيل مغادرة المخرج د. مدكور ثابت موقعه كرئيس للمركز القومي للسينما في مصر، بدأ خطوات مهمة في اتجاه هذا التوثيق، وصدر من خلال هذا المركز الكتاب الأول في ملفات السينما بعنوان «رسائل موسكو» أعدها جلال الجميعي والذي يضم عدداً من أهم الرسائل التي أرسلها كل من المخرج الراحل سيد عيسى، والفنان المخرج أيضاً كامل القليوبي حيث كانا يدرسان السينما في موسكو إلى صديقهما الناقد سمير فريد. بالطبع الرسائل شخصية لكنها تعد وثائق لزمن ولحظات من القوة والضعف والانكسار والنهوض لأفكار ومشاعر متناقضة تميز عادة تلك اللحظات المهمة في تاريخ كل منا (٤٦) .

قبل «نصوص» الرسائل قام د. مدكور ثابت المخرج والأستاذ بمعهد السينما بدراسة إضافية تناولت بدايات تشكل جماعة السينما الجديدة في مصر في ظل كارثة هزيمة ١٩٧٦ وفي أعقابها مباشرة. ففي إحدى ليالي مايو

١٩٦٨ عرض للمرة الأولى ثلاثة أفلام لثلاثة مخرجين جدد مثلوا الموجة الجديدة آنذاك وهي أفلام: شنق زهران، عن قصيدة صلاح عبد الصبور إخراج ممدوح شكري، والفيلم الثاني عن القصيدة نفسها لعبد الصبور ولكن لمخرج آخر وهو ناجي رياض، والثالث ثورة المكن إخراج مدكور ثابت. وبعد انتهاء عرض هذه الأفلام التي قدمت ثلاثة مخرجين دفعة واحدة بأفكار ورؤى مغايرة للسائد، عقدت، ندوة أدارها الناقد السينمائي الشاب آنذاك وخريج معهد الفنون المسرحية سمير فريد في قاعة المركز الثقافي التشكيلي بشارع ٢٦ يوليو التي أصبحت الآن مجموعة من محال الملابس والأحذية!.

يمكن اعتبار هذه الأفلام الثلاثة وتلك الليلة الكئيبة من ليالي مايو ١٩٦٨ هي البداية الحقيقية لجماعة السينما الجديدة في مصر.

وتتابعت لقاءات هذه المجموعة التي اكتشفت نفسها وضمت إلى جانب الأسماء السابقة أحمد متولي وسامي السلاموني ورأفت الميهي ومحمد راضي وفتحي فرج وممدوح هلال وممدوح شكري وسامي المعداوي وعادل منير ونبيهة لطفي وناجي رياض وآخرين رحل بعضهم وتفرقت السبل بالبعض الآخر.. تتابعت اللقاءات في مقهى «فينكس» بشارع عماد الدين في القاهرة.

كانوا يحلمون بسينما جديدة متخلصة تماماً من مناطق السينما التجارية السائدة، وكان يجمعهم في الإنجاز الأساسي. ومن معطف هذه الجماعة «جماعة السينما الجديدة» جاء الفيلم الأول «ثلاثة وجوه للحب» لثلاثة مخرجين صاغ قصصها على شكل أفكار سينمائية الراحل ممدوح شكري

وأخرجها إلى جانب ممدوح شكري، ناجي رياض، ومدحت بكير، ومن معطفها أيضاً جاء الفيلم الثاني «صورة ممنوعة» الذي ضم ثلاث قصص لثلاثة مخرجين: اشرف فهمي، ومحمد عبد العزيز، ومدحت بكير.

في سياق التوثيق لهذه المجموعة الطليعية يمكن النظر إلى ملف «رسائل من موسكو» الذي أصدره المركز القومي للسينما فهو يؤرخ لتلك الفترة القلقة المتوترة من محاولات صنع سينما جديدة ونظيفة أيضاً، في ظل مناخ أفلام المقاولات التي ينتجها تجار الأحذية واللحوم والخضراوات لتحقق أرباحاً مهولة وتخرب ذوق المشاهدين (٤٧) .

المصادر والمراجع:

١ - صدر الكتاب برقم ٥١ ضمن سلسلة (عالم المعرفة) وباسم (السينما في الوطن العربي) في مارس من عام ١٩٨٢.

٢ - أمل فوزي - العصر الذهبي للسينما - مجلة (صباح الخير) - ٢٦ أغسطس ١٩٩٩.

٣ - رؤوف توفيق - عام التحول الكبير في السينما المصرية، مجلة (الدوحة) قطر - ديسمبر, ١٩٨٥.

٤ - المصدر السابق.

٥ - زكريا أبو مرام (أزمة السينما المصرية تدخل مرحلة الانفراج) - مجلة (الحوادث) عدد ٢٦ - ٧ - ١٩٩٦.

٦ - رؤوف توفيق - السينما المصرية بين حرية الفكر وحرية التهريج - مجلة (الدوحة) قطر يونيو ١٩٨٥.

٧ - رؤوف توفيق - تساؤلات تواجه السينما العربية - مجلة (الدوحة) قطر - أبريل ١٩٨٦.

٨ - محمد رضا - بحث قدم إلى مهرجان العشرين حول السينما ١٩٩٥.

٩ - رفيق نصر الله - السينما والقضية التوجهية - مجلة الكفاح العربي - العدد ٤٥٩ تاريخ ٤ - ٥ - ١٩٨٧.

١٠ - المصدر السابق.

١١ - جان الكسان - السينما في الوطن العربي - فصل «السينما في مصر» - مقاطع الاقتباس - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٢.

١٢ - الأفلام المصرية والاقتباس - مجلة T.V (لندن) - العدد ٥٤ تاريخ ٢١ - ٨ - ١٩٩٥.

١٣ - المصدر السابق.

١٤ - السينما وأيام الهيصة - ملف عن السينما - مجلة (صباح الخير) القاهرة - العدد ٢٩٤١ - تاريخ ٣٠ سبتمبر ٢٠٠٣.

١٥ – طارق الشناوي – محمد هنيدي يقود انقلاباً في السينما المصرية – مجلة الكويت – العدد ١٨١.

١٦ – المصدر السابق.

١٧ – السينمائيون المصريون يخشون سيطرة الأفلام الأمريكية – جريدة الحياة – العدد ١٣٤٧١ – تاريخ ٢٨ يناير ٢٠٠٠.

١٨ – شهدت دور العرض المصرية خلال ١٩٩٩، عرض ١٨ فيلماً جديداً، بنقص قدره فيلمان عن العام الماضي.. وهذه الأفلام حسب ترتيب تاريخ عرضها هي: «ألابندا» إخراج محمد فاضل – «الإمبراطور» إخراج علي عبد الخالق – «الواد محروس بتاع الوزير» إخراج نادر جلال – «أمواج الغضب» إخراج اسماعيل جمال – «أمن الدولة» إخراج نادر جلال – «الزعيم» إخراج محمد فاضل – «الظالم والمظلوم» إخراج حسام الدين مصطفى – «فتاة من إسرائيل» إخراج إيهاب راضي – «عرق البلح» إخراج رضوان الكاشف – «الكافير» إخراج علي عبد الخالق – «ولا في النية أبقى» إخراج كريم ضياء الدين – «حسن وعزيزة – قضية أمن دولة» إخراج كريم جمال الدين – «كوكب الشرق» إخراج محمد فاضل – «الآخر» إخراج يوسف شاهين – «عبود على الحدود» إخراج شريف عرفة – «همام في أمستردام» إخراج سعيد حامد – «كلام الليل» إخراج إيناس الدغيدي – «أشيك واد في روكسي» إخراج عادل الديب.

١٩ – استفتاء مجلة نصف الدنيا السينمائي لعام ١٩٩٩.

٢٠ – ملف مجلة (سيدتي) عن انطلاقة جديدة للسينما المصرية عام ٢٠٠٠.

٢١ – أشرف إيهاب – الفيلم الغنائي كان صرحاً... فهوى – مجلة (فن) – العدد ٣٤ تاريخ ١٦ – يوليو – ١٩٩٠.

٢٢ – بسنت حسن – بانوراما السينما المصرية خلال عام – صحيفة الاتحاد الإماراتية تاريخ ٩ سبتمبر ١٩٩٩.

٢٣ - علاء العربي - السينما المصرية في الإنعاش - وقائع ندوة النادي الثقافي في القاهرة حول مصير السينما المصرية. والتي شارك فيها المخرج رأفت الميهي، والفنان محمود ياسين، والناقدة خيرية البشلاوي.

٢٤ - نظمت لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ندوة حول هذا الموضوع.

٢٥ - سمير طنطاوي - مائة عام من عمر السينما المصرية - جريدة الاتحاد الظبيانية - عدد ٢٠ يوليو ٢٠٠٠.

٢٦ - أحمد رشوان: خرافة أن تصبح نجماً - جريدة الحياة - العدد ١٣٦١٠ تاريخ ١٦ يونيو ٢٠٠٠.

٢٧ - أحمد الجندي - الأفلام الكوميدية هي الأكثر في الإسقاط السياسي - مجلة (الشاهد السياسي) العدد ٢٠٢ تاريخ يناير ٢٠٠٠.

٢٨ - السينما المصرية... والبحث عن وجه آخر للاسطوانة - مجلة (الصياد) - بيروت - العدد ٢٨٩١ - تاريخ ٣١ مارس ٢٠٠٠.

٢٩ - السينمائيون المصريون يهربون نحو التلفزيون - مجلة الوسط - العدد ٤٤٤ تاريخ ٣١ - ٧ - ٢٠٠٠.

٣٠ - محمد حسن - السينما المصرية تعيش مراهقة متأخرة - صحيفة (دنيا) - ملحق صحيفة الاتحاد الظبيانية - تاريخ ٢ مايو ٢٠٠١.

٣١ - المصدر السابق.

٣٢ - علي أبو شادي - أفلام مخيبة للآمال وعلاقات استفهام في السينما المصرية - صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٨١٥١ - تاريخ ٢٣ - مارس - ٢٠٠١.

٣٣ - السينما المصرية يتيمة في غياب الكبار - مجلة الوسط - العدد ٤٨٥ - تاريخ ١٤ - ٥ - ٢٠٠١.

٣٤ - المصدر السابق.

٣٥ - وائل الأبراشي - دعوى قضائية تتهم يسرا وأشرف عبد الباقي بالزنى والفجور - روز اليوسف - العدد من ٨/٢٨ - ١٩٩٩/٩/٣.

٣٦ - عبد المنعم صبحي - الحق على التمصير - مجلة الكويت - العدد ١١٢.

٣٧ – جميل حسن – مواجهة بين صناع السينما العربية وقضايا الشباب – ملحق (دنيا) عن صحيفة الاتحاد الظبيانية – تاريخ ١٥ فبراير ٢٠٠٢.
٣٨ – المصدر السابق.
٣٩ – العري في السينما المصرية – مجلة الشبكة – دراسة من مكتبها في القاهرة.
٤٠ – المصدر السابق.
٤١ – محمد رضا – من بحوث مهرجان العشرين عن السينما عام ١٩٩٥.
٤٢ – المصدر السابق.
٤٣ – جان الكسان – السينما في الوطن العربي – مصدر مذكور.
٤٤ – محمود علوان – رؤية سامي السلاموني للسينما المصرية – مجلة (الفنون) – الكويت – العدد ٣١ – يوليو ٢٠٠٠.
٤٥ – المصدر السابق.
٤٦ – محمد الوارداني – شهادات حية في تاريخ السينما المصرية – مجلة (الفنون) – الكويت – العدد الرابع – إبريل – ٢٠٠١.
٤٧ – المصدر السابق.

الفصل الثالث

السينما في سورية

تتميز مسيرة السينما في سورية بعدة سمات أساسية استمرت على امتداد القرن العشرين ويمكن أن نلخص هذه السمات بالنقاط التالية:

١ - الريادة في الزمن من حيث المشاهدة والإنتاج إذ يعود تعرف الجمهور في سورية إلى السينما كعروض إلى عام ١٩٠٨(١) وإلى إنتاج روائي قبل دول كثيرة من العالم، وبعد الإنتاج المصري بعام واحد (٢) .

٢ - أسس القطاع العام السينمائي في سورية قبل أكثر من أربعين سنة، ممثلاً بالمؤسسة العامة للسينما التي تعتبر اليوم المعقل الأخير لهذا القطاع في الوطن العربي.

٣ - يعتبر مهرجان دمشق السينمائي الذي أصبح دولياً منذ دورته الثانية عشرة متميزاً من حيث أهدافه التي أعلنها منذ دورته الأولى.

٤ - أوصلت المؤسسة العامة للسينما الفيلم السوري إلى مهرجان كان السينمائي الدولي وانفتاحه على ثقافات العالم.

٥ - فتحت المؤسسة أبوابها أمام السينمائيين العرب والأجانب للإنتاج والإخراج والاستفادة من خدمات معاملها.

٦ – نال عدد كبير من أفلام المؤسسة جوائز في المهرجانات العالمية.

٧ – أصدرت المؤسسة العامة للسينما عشرات الكتب المترجمة والمؤلفة عن السينما العالمية والسينما العربية والسينما السورية كما تصدر بانتظام مجلة باسم .(الحياة السينمائية).

٨ – أنشأت المؤسسة العامة للسينما مجموعة صالات الكندي التابعة لوزارة الثقافة في دمشق وعدد من المحافظات.

٩ – واجه القطاع العام السينمائي في سورية على مدى أربعة عقود من الزمن الخط العام للسينما التجارية التي كانت قد أفرزت جمهوراً خاصاً لأفلامها، وكانت هذه المواجهة تتم من خلال منهجية في العمل توضحت من خلال المهام التي أنيطت بالمؤسسة وتكرست في ظل الحركة التصحيحية التي أولت الثقافة اهتماماً كبيراً.

١٠ – وفرت سينما القطاع العام في سورية الأطر الفنية القادرة على إنجاز المتطلبات الإنتاجية فتم إيفاد البعثات وأقيمت الدورات للتخصص في الإخراج والتصوير والإضاءة وكتابة السيناريو والمونتاج ومختلف المجالات الأخرى بحيث أصبح لدى المؤسسة اليوم الكادر القادر على تحقيق الإنتاج الجيد كماً ونوعاً، وهو ما تحقق في الأفلام من الثمانينات حتى اليوم.

١١ – حققت سينما القطاع العام في سورية المعادلة المطلوبة بين التوجه الوطني والقومي من جهة والهوية المميزة من جهة أخرى كما أولت القضية الفلسطينية اهتماماً خاصاً بإنتاج عدد من الأفلام عن هذه القضية في مختلف مراحلها.

وأثبتت أفلام القطاع العام في سورية – على قلة عددها نسبياً – جدارة واضحة ليس في سورية فحسب وإنما في مختلف أنحاء العالم، واستطاعت

أن تنافس أفلاماً من دوَل متقدمة سينمائياً، وقد أتيح للمخرجين السينمائيين في المؤسسة العامة للسينما، إنتاج أفلام تعبر تماماً عن تطلعاتهم، وبالرغم من كل الصعوبات التي عانت منها المؤسسة، فقد وفرت لهؤلاء إمكانات تجاوزت ما هو متوقع سواء من حيث السيولة المادية، أم المادة الخام، أم الخبرات الفنية.. الخ.

وجاءت تلك الإمكانات في إطار توفير حرية العمل، والاعتماد على المبادرة الذاتية، والسعي باتجاه تحرير المخرج من القيود، وكانت رقابة الضمير هي الأساس في ذلك.

هذه الأجواء، أتاحت للسينمائيين الخروج من دائرة الهم الذاتي، للانطلاق باتجاه الهم الإنساني العام، والطرح الشمولي، وهذا الأسلوب أعطى – اعتماداً على الإمكانات المتوفرة، لسينما القطاع العام في سورية دفعاً قوياً، بالرغم من التقصير الكمي.

ولا ننسى هنا، الجهد الذي بذله المخرجون، والذي كان ضاغطاً هاماً لتطوير العملية الإنتاجية، ومواجهة بعض الصيغ التقليدية، التي حاولت إعاقة مسيرة السينما، عبر إثارة القضايا الهامشية، والابتعاد عن الهم الوطني والإنساني العام، وبالتالي إبعاد الفيلم عن الوصول إلى جماهيره (٣).

– لقد كانت الولادة الحقيقية للسينما السورية مع تأسيس المؤسسة العامة للسينما وبعد قيام ثورة آذار بفترة قليلة ففي ١٢ – ١١ – ١٩٦٣ صدر مرسوم إحداث المؤسسة الذي حدد أهدافها بما يلي:

١ – النهوض بالصناعة السينمائية في الجمهورية العربية السورية.

٢ – دعم الإنتاج السينمائي في القطاع الخاص.

٣ - توجيه الإنتاج السينمائي، في خدمة الثقافة والعمل والقضايا القومية.

٤ - تشجيع البحوث والتأليف والترجمة والمحاضرة في فنون السينما بالوسائل المادية والمعنوية وتنظيم دورات تدريبية في فنونها المختلفة.

وأضاف المرسوم التشريعي رقم ١٨، الصادر بعد قيام الحركة التصحيحية (بتاريخ ١٥/٣/ ١٩٧٤) إلى أهداف المؤسسة مهمة أخرى هي نشر الثقافة السينمائية وتشجيعها وإيجاد المعاهد والمدارس المتخصصة لرفد كافة المجالات، في صناعة السينما وفنها.

إحداث المؤسسة العامة للسينما لم يأت من فراغ، بل جاء بعد مرحلة استمرار ما يزيد على ثلاثين عاماً، كانت غنية بالإنتاج السينمائي لكنه كان إنتاجاً ارتجالياً، لا همّ له سوى التجارة، ولا يعرف من السينما إلا سحرها الذي يأسر القلوب ويمتص الجيوب.

وهكذا كان وجود القطاع العام السينمائي، وسيلة لوضع السينما في موقعها الحقيقي، وتحديد مهامها الاجتماعية ودعم الاتجاهات الجادة في إنتاج القطاع الخاص، وتأطير إمكانات السينمائيين وتوجيهها، بما يكرس المفهوم الثقافي والفني والحضاري للسينما.

لم تكن مهمة سهلة، لكنها لم تكن مستحيلة كما قال المخرج الفرنسي (جان رينوار): «إن أفضل الأفلام في بلد من البلدان هو ما ينتجه هذا البلد في الأيام العصيبة» مضيفاً: «انظروا ماذا فعلت الحرب بالسينما الإيطالية».

هذا ما أدركه سينمائيونا، الذين كانوا يبحثون عن إثبات الوجود للسينما بعد أن شكلت السينما التجارية، مفهوماً خاطئاً وخطيراً عن السينما، حيث

ارتبط هذا المفهوم بالصفات اللا أخلاقية مبتعداً بشكل عام عن الثقافة والفن والقيم الأصيلة.

في ظل هذه الأجواء كانت المهمة صعبة جداً، خاصة أنها اصطدمت بالروتين والبيروقراطية والارتجالية، التي عانت منها المؤسسة في فترات متعددة، في غياب التيار السينمائي الجاد، أو في ظل قصوره عن التأثير، إلا أن ذلك لم يدم طويلاً، حيث ازدادت قوة هذا التيار، واستطاع أن يفرض وجوده في كثير من القرارات والتوجهات العامة للمؤسسة، مما قوم مسيرتها، وأتاح لها أن تتجه بشكل صحيح، وفق المنحى الذي حدده مرسوم إحداثها، وبما ينسجم مع مهماتها الثقافية والفنية والاجتماعية (٤).

وكان التوجه الفني الرفيع من الأسس التي ارتكز عليها نشاط القطاع العام ومنذ البداية كانت اللغة الفنية العالمية موجودة حتى أن فيلم (رجال تحت الشمس) الذي أنتج عام ١٩٧٠، وكان الإنتاج الثاني بعد فيلم (سائق الشاحنة) لقي ترحيباً كبيراً، وقال عنه النقاد أنه لغة سينمائية خالصة فيلم بسيط دون حذلقة شكلية وخال من الخطابية ولم يكن هناك فيلم يخلو من رسالة ثقافية أصيلة تكرس مميزات الشخصية العربية الأصيلة بقيمها ومبادئها.

أما القطاع الخاص الذي سنأتي على تفاصيل إنتاجه فقد قلد أسوأ ما في السينما التجارية المصرية من أفلام، اذ حقق فورة كمية من الإنتاج، وخاصة في عقد السبعينات اعتماداً على مخرجين ونجوم من مصر، ووصل في مجمل إنتاجه إلى مئة وثلاثين فيلماً في ثلاثين سنة، ومع نهاية عقد الثمانينات تراجع عن الإنتاج فجأة إلى درجة التوقف، ووصل إلى مرحلة ما سمي (موت غير معلن).

أما المطالبة بتشجيع القطاع الخاص للعودة إلى الإنتاج فليس هناك في الأنظمة والقوانين ما يمنع القطاع الخاص من الإنتاج ولكن التسهيلات التي يطلبها هذا القطاع شبه معدومة خاصة بعد أن تحولت شركات الإنتاج السينمائي إلى الإنتاج التلفزيوني لأن الدورة المالية للمسلسل التلفزيوني أسرع وأكثر إيراداً من الفيلم السينمائي، ولا تزال هذه المشاكل معلقة بانتظار حلول مستقبلية (٥).

ولعل الملفت في رصد السينما السورية على مدى أكثر من أربعة عقود أن الأقلام في مجال التقويم أو الانتقاد أو المماحكة، لا تزال حتى الآن تناقش ما تسميه (أزمة السينما السورية)وإنتاج المؤسسة الهامة للسينما بين الكم والنوع (دون أن تكون هناك مقاربات حقيقية لأبعاد الموضوع حتى الذين أشادوا بالمستوى العالي الذي يميز أفلام سينما القطاع العام لم يجدوا أمامهم ما يتهمون به هذا القطاع سوى أن إنتاجه قليل من حيث العدد، علماً أن سينما القطاع الخاص، قبل مرحلة المؤسسة، وعلى مدى خمسة وثلاثين عاماً، لم تنتج سوى سبعة أفلام متواضعة ثلاثة منها كانت صامتة.

وتكتسب المؤسسة العامة للسينما في سوريا أهميتها من كونها المؤسسة الوحيدة الباقية في العالم العربي، والتي تتحمل خسائر أفلامها، وتصر بشكل دائم على إنتاج نوعية سينمائية تهتم بالمضمون أولاً.. وهذا المضمون قياساً على ما أنتجته وتنتجه، مرتبط دوماً بمشكلات العالم الثالث التي لا تنتهي مما يزيحها عن السياق السينمائي التسلوي العام، وبالتالي يبعدها عن الأسواق والبازارات السينمائية الاعتيادية، لتظهر في المهرجانات كمنافس رئيس على الجوائز الأولى.

وتستمر المغامرة على مسؤولية المخرجين، الذين هم في الأغلب كتاب السيناريو، ليتحول الفيلم «كفن سابع» إلى محاولة إبداعية، تتقارب بالغاية النهائية مع الفنون الستة الباقية مما يضع الفيلم السوري في ساحات مكشوفة تعلن الحوار والمحاسبة النقدية لدرجة أن المخرج السوري يصاب بالهلع عنـــد العرض الأول.. وهو يجابه جمهوراً يجيد فتح الحوارات الساخنة (٦).

ويمكن أن نلخص المرحلة الأولى من سينما القطاع الخاص الممتدة من عام ١٩٢٨ حتى قيام مؤسسة السينما بما يلي:

بعد عام واحد من بداية الإنتاج السينمائي في مصر أي في عام ١٩٢٨ ولد أول فيلم سينمائي روائي طويل سوري وهو فيلم «المتهم البريء» على يد مجموعة من الشبان المتحمسين هم: أيوب بدري - أحمد تللو - محمد المرادي - رشيد جلال - فأسسوا شركة سموها حرمون.

وقد قام رشيد جلال بإخراج الفيلم وتصويره بعد أن كان قد وضع القصة والسيناريو، عن واقعة حقيقة جرت في دمشق أبطالها عصابة من اللصوص أوقعت الرعب آنذاك في نفوس أهل المدينة أما أداء الأدوار فقد قام به الثلاثة الآخرون وقد لاقى الفيلم عند عرضه نجاحاً كبيراً إلا أن السلطات الفرنسية (كانت سورية واقعة تحت الاحتلال الفرنسي) حاولت عرقلة عرضه بادئ الأمر.

سنة ١٩٣١ تأسست شركة هليوس فيلم وأنتجت فلم «تحت سماء دمشق» سيناريو وإخراج إسماعيل أنزور بإشراف إنتاجي من قبل رشيد جلال ولكن قبل عرض الفيلم بفترة دخل إلى سورية أول فيلم ناطق عربي هو «أنشودة الفؤاد» تبعه عروض لعدة أفلام ناطقة أجنبية ولهذا لم يلق

«تحت سماء دمشق» الصامت نجاحاً يذكر إضافة إلى أن السلطات الفرنسية أوقفت عرض الفيلم متذرعة بحجج قانونية واهية ونتيجة هذا كله تكبد الفيلم خسائر فادحة وأغلقت الشركة.

بعد ذلك صور أيوب بدري فيلماً صامتاً بعنوان «نداء الواجب» من تمثيله وراقصة اسمها كريستين وبعض الهواة ثم صور فيلماً آخر عن ثورات فلسطين ضد الإنكليز مستعيناً بمقاطع من أفلام أجنبية لتصوير المعارك ولما كانت أفلام أيوب بدري صامتة فقد كان يأتي هو وبعض رفاقه إلى الصالة وأمامهم ميكرفون يتكلمون أمامه ويقلدون الأصوات ليوهموا المتفرجين بأن الفيلم ناطق (٧).

في أواخر عام ١٩٤٧ قام نزيه الشهبندر بإنشاء استديو وجهزه بمعدات سينمائية معظمها من صنعه وفي عام ١٩٤٨ أنتج فلماً بعنوان «نور وظلام» من تأليف وسيناريو محمد شامل وعلي الأرناؤوط وهو أول فيلم سوري ناطق وشارك فيه فنانون أصبحوا معروفين فيما عد منهم: رفيق شكري وايفيت فغالي وأنور البابا وحكمت محسن ونزار فؤاد وسعد الدين بقدونس.

عام ١٩٥٠ تأسست في حلب شركة عرفان وجالق وقامت بإنتاج فيلم «عابر سبيل» من إخراج وتصوير أحمد عرفان وتمثيل المطرب المعروف نجيب السراج.

في بداية الستينات أنتج زهير الشوا وأخرج أول أفلامه: «الوادي الأخضر» وهو من تمثيل زهير الشوا نفسه إضافة إلى أميرة إبراهيم ودلال الشمالي وأكرم خلقي وخالد حمدي.

عام ١٩٦٣ بدأ زهير الشوا فيلمه الثاني: «وراء الحدود» عن قضية فلسطين وبعد عمل متواصل لمدة سنتين اكتشف استحالة إكمال العمل نظراً لضخامة الفيلم وضخامة التمويل فتوقف بعد أن هدر عليه كل ما كسبه من فيلمه الأول.

عام ١٩٦٦ أنتج زهير الشوا فيلمه الثالث «لعبة الشيطان» ومن إخراجه وتمثيله إضافة إلى أميرة إبراهيم ونجوى صدقي ونجاح حفيظ وآخرين وكان هذا الفيلم آخر فيلم لزهير الشوا ويمكن أن نعتبره خاتمة مرحلة من السينما السورية تميزت بالكثير من الحماس والقليل من الخبرة والإمكانيات المادية والتقنية واعتمدت على جهود عدد من الهواة الذين كان الواحد منهم يؤلف وينتج ويخرج ويمثل بل ويصور أحياناً وعملياً لم تنتج هذه المرحلة صناعة سينمائية حقيقية وإما أنتجت وعياً عميقاً بماهية السينما ومتطلباتها(٨).

ورغم أن إنتاج القطاع العام الروائي، تأخر ظهوره حتى عام ١٩٦٩ إلا أن إنتاج القطاع الخاص كان قد بدأ تدفقه ابتداءً من عام ١٩٦٤،وحتى عام ١٩٧٨ كان قد وصل بإنتاجه كمياً إلى ٧٦ فيلماً (وتعتبر فترة السبعينات الفترة الذهبية لسينما هذا القطاع الذي أخذ يتضاءل بإنتاجه مع بداية الثمانينات، سوى الأفلام التي تنتجها وتخرجها وتقوم ببطولتها الفنانة إغراء..).

والباحث المختص في تاريخ السينما السورية بقطاعها العام يرى ومن استعراضه لأفلام المؤسسة العامة للسينما أن هذه الأفلام كانت تتحسس طريقها منذ البداية نحو التعبير عن هويتها العربية، وانتمائها لقضايا الإنسان العربي..

والواقع الذي نتحسسه في إنتاج أفلام المؤسسة العامة للسينما أن هذه السينما رغم قلة إنتاجها كانت سينما تحمل في تكويناتها مجمل العناصر المشكلة للفيلم السينمائي، كالموضوع، والحوار، والمشهدية السينمائية، والمونتاج، ذلك أن السينمائي السوري – في القطاع العام – كان يحمل فيلمه الذي يصنعه عمقاً في المضمون وفي الحس الجمالي وفي التصوير، وفي تكوين الكوادر، وحتى في المؤثرات الصوتية، أي أنها أفلام تنضج على نار هادئة.. ولهذا كانت الأفلام السورية تنال الإعجاب الجماهيري والنقدي، بل وتحصد الجوائز المحلية والعربية والدولية في أي مهرجان تعرض فيه، حتى أصبح لهذه السينما حضورها المتميز و الهام ويترقبها المهتمون بالسينما من أقصى المحيط إلى أقصى الخليج في وطننا العربي، وما كان لهذه الأفلام أن تحظى بهذه السمعة الفنية العطرة لولا دعم الدولة ممثلة بوزارة الثقافة.

لم تضع المؤسسة العامة للسينما، ومنذ إحداثها خطاً أحمر أمام أي سينمائي عربي يريد العمل في أقسامها، بل وكانت سباقة في احتواء أهم المخرجين العرب وجعلهم أعضاء في أسرتها الكبيرة الواسعة لهذا نرى أفلاماً تحمل تواقيع مخرجين عرب، توفيق صالح الذي أخرج فيلم (المخدوعون)، وبرهان علوية الذي أخرج فيلم كفر قاسم وقيس الزبيدي (الذي استضافه مهرجان دمشق السينمائي العاشر والذي أخرج فيلم اليازرلي).

وبدءاً من هذا التعاون العربي أكـدت المؤسسة العامة للسينما دورها في تعميق أهمية الفن السينمائي العربي وفي جعله يطرح مواضيع عربية هامة، لهذا كانت السباقة في تقديم أفضل الأفلام عن القضية الفلسطينية في

الوطن العربي، ومن الناحية العددية تحتل نسبة واضحة داخل هذه التجربة مما يعبر عن مدى الاهتمام بها على نحو خاص لا نجده في التجارب العربية الأخرى، ومن هذه الأفلام نذكر (رجال تحت الشمس) ١٩٧٠ (نبيل المالح، مروان مؤذن، محمد شاهين) وفيلم السكين /١٩٧٢ لخالد حمادة، والمخدوعون/ ١٩٧٢ لتوفيق صالح، وكفر قاسم لبرهان علوية /١٩٧٤ والأحمر والأبيض والأسود لبشير صافية/ ١٩٧٦ والأبطال يولدون مرتين لصلاح دهني/ ١٩٧٧.

ويعتبر فيلما المخدعون وكفر قاسم من أفضل ما قدمته السينما العربية حتى الآن عن القضية الفلسطينية وعلاقتها بالهوية القومية.

وطبعاً يمكن أن تندرج هذه الأفلام وغيرها من أفلام القطاع العام في سورية تحت اصطلاح (السينما السياسية) التي ولدت بولادة المؤسسة العامة للسينما وهذا ينم عن الالتزام بالقضايا الجادة السياسية القومية والوطنية، كما يؤكد أن المؤسسة هي المؤهلة والقادرة عملياً عل خلق وتطوير فيلم سياسي جاد، قادر على مواكبة الأحداث السياسية الوطنية والقومية التي يعيشها القطر العربي السوري خصوصاً والوطن العربي عموماً.

فالفيلم السياسي السوري تناول القضية الفلسطينية وعالجها معالجة تحليلية وألقى الضوء على القضية من مختلف جوانبها، كما تناول هزيمة حزيران وآثارها على بنية المجتمع السوري – كما نرى في أفلام عديدة منها الاتجاه المعاكس/ مروان حداد ١٩٧٥، الأحمر والأبيض والأسود بشير صافية/ ١٩٧٧ – كما تطرق الفيلم السياسي السوري إلى موضوعات سياسية أخرى ورصد فترات سياسية هامة في تاريخ سوريا الحديث.

وأن مثل هذه النوعية من الأفلام لا يمكن له أن يستمر وينمو إلا في ظل رعاية واهتمام خاص من جانب المؤسسة العامة للسينما التي ترى في السينما وسيلة تثقيف جماهيري لا وسيلة لاستجداء عواطف الجمهور وزيادة دخل شباك التذاكر على حساب ذوق المتفرج وثقافته ووعيه السياسي (٩).

ونستدرك هنا لنقول أن العبء السينمائي كله كان ولا يزال على عاتق القطاع العام لأن سينما القطاع الخاص شوهت الذائقة العامة للمشاهدين الذين لم يروا في تلك السينما سوى وسيلة للتسلية بإعلان مثير وصورة صارخة، أو ادعاء بأن الفلم (ساعتان من الضحك المتواصل).

كان هناك تعاون فردي بين المنتجين السوريين وبعض كتاب السيناريو أو المخرجين، أو الممثلين المصريين واللبنانيين، وهذه صورة شائهة للتعاون بين الفنانين العرب الأشقاء، إذ لم يتم التعاون في إطار مدروس، وكان اللجوء إلى مصر لأنها صاحبة التجربة الأقدم في هذا المجال، ولهذا فإن القسم الأكبر من الأفلام (مسلوقة) وبسرعة قياسية على الرغم من شهرة بعض مخرجيها لأن المنتج يريد الفيلم مجرد قصة حب، وراقصة، ومسبح، وسيقان، وحمام، وغرف نوم، وحفلات في الفنادق الفاخرة، ومشاهد قتال عنيف تدخل فيه الكاراتيه، أو مطاردات.. حتى أن أحد المخرجين أخرج فيلماً بعنوان (امرأة تسكن وحدها) عام ١٩٧١ في ثلاثة عشر يوماً فقط.. وفي تلك المرحلة قدم الفنان دريد لحام، أفلامه التجارية التي تبرأ منها فيما بعد، واعتبر إنجازه السينمائي ثلاثة أفلام فقط: (الحدود) و (التقرير)، و(الكفرون).

ومن المخرجين الذين أخرجوا أفلام تلك المرحلة: تيازي مصطفى، وسيف الدين شوكت، وسيد طنطاوي، ويوسف عيسى، وعاطف سالم، وحسن

الصيفي، وحلمي رفلة، ونجدي حافظ، ويوسف معلوف، وحسن رضا، ومحمد ضياء الدين وغيرهم.. أما من المخرجين السوريين فإن قلة منهم هم الذين قبلوا أن يتعاونوا مع القطاع الخاص..

ومن الفنانين المصريين الذين شاركوا في تلك الأفلام: مريم فخر الدين، وأحمد مظهر، وفريد شوقي، ونيللي، وشادية، ونجلاء فتحي، ونادية لطفي، وناهد شريف، وماجدة الخطيب، ويوسف شعبان، وسهير رمزي، وحسن يوسف، وشمس البارودي، ونبيلة عبيد، ونور الشريف، ومحمد عوض، وإيهاب نافع، ومديحة كامل،وصلاح ذو الفقار، وعمر خورشيد، وأحمد رمزي، وغيرهم..

كان إنتاج سينما القطاع الخاص دون ضوابط.. مجرد إنتاج تجاري.

ودخل حقل الإنتاج بعض الفنانين أمثال رفيق سبيعي، وزياد مولوي إلى جانب منتجين آخرين مثل تحسين قوادري ومحمد الرواس وعبد الرزاق غانم الذين اتهموا المؤسسة العامة للسينما بأنها لم تقدم الدعم الكافي لهم.. لأن عرض الفيلم في سورية، لا يغطي تكاليفه، أما تسويقه إلى بقية الدول العربية فأمامه عقبات كثيرة، جمركية وغير جمركية مما يعرض المنتجين لخسارة مادية على عكس الإنتاج التلفزيوني ولابد من الإشارة إلى أن الفنانة إغراء قدمت في القطاع الخاص عدة أفلام وكان بعضها من تأليفها وإنتاجها وتمثيلها، بل أنها قامت بإخراج أحد هذه الأفلام، وأفلامها من النوع التجاري الذي تتخلله مشاهد الجنس والإثارة ومن هذه الأفلام: امرأة برسم البيع – وبنات الكاراتيه – وبنات الاستعراض (١٠) .

ويؤكد النقاد أن سينما القطاع الخاص، مع العودة المرتقبة، يجب أن تكون سينما جديدة ومغايرة لما كانت عليه في العقود الماضية، بعيداً عن

روح الارتجال والمتاجرة ومحاولة إغراء المتفرج بالأساليب المبهرة المكشوفة.. ولابد في هذا المجال من التعاون مع كتاب القصة والرواية بدل الاعتماد على بعض كتاب السيناريو المتطفلين على هذا النوع من الكتابة وبهذا تقوم مؤسسة السينما بدعم هذا النشاط وإفساح المجال أمام أصحابه لاستخدام التقنيات الموجودة فيها، بالإضافة إلى ضرورة تسهيل انتقال الفيلم السوري إلى الأقطار العربية الشقيقة، تماماً كما هو الأمر بالنسبة للأعمال التلفزيونية، وتخفيف أعباء الجمارك، لعل هذه السينما تحقق عودة موضوعية فاعلة، تساعدها على التطور والاستمرارية - بدل أن تصل إلى النهاية المؤسية التي وصلت إليها.

وعلى مدى أربعين عاماً باستثناء بعض الطفرات، كانت سينما القطاع العام تراوح في المكان، حتى الذين أشادوا بالمستوى العالي الذي يميز أفلامها، كانوا يتهمونها بأن إنتاجها من أجل العرض في المهرجانات وبعض العروض الجماهيرية المحدودة، ولا تزال دور العرض السينمائي تتناقص عاماً بعد عام مما أدى بالضرورة إلى اتخاذ قرارات جديدة للقطاع الخاص باستيراد الأشرطة السينمائية.

وأخيراً.. شعر السينمائيون بوجوب إنهاء أزمة السينما هذه التي امتدت على مدى سنوات، وخرج النقاش بين وزارة الثقافة، ممثلة بالمؤسسة العامة للسينما، وبين السينمائيين السوريين من الكواليس إلى العلن، حرصاً على القطاع العام السينمائي.

كان الحرص منصباً على هذه السينما التي ظلت متميزة بالمستوى العالي والجاد لأفلامه والتي نالت استحسان النقاد، وحازت على جوائز عديدة

في المهرجانات السينمائية، العربية ومع العودة إلى مرحلة متطورة من العمل في سورية، حاول السينمائيون السوريون من مخرجين وكتّاب وعاملين في المونتاج والتصوير وغيره، بالإضافة إلى النقاد، أن يتحركوا، وتداعوا إلى اجتماعات متتالية، وقدموا اقتراحات عملية مفيدة أطلقوا عليها اسم (ورقة عمل)، وحاولوا أن يكونوا موضوعيين ومقنعين من خلال إعلان حلول عملية... وأشار هؤلاء إلى القطيعة القائمة بين السينما والحياة الاجتماعية في سورية، والغربة بين الجمهور وطقس الحضور.. وخراب صالات العرض، وعدم توفر الأفلام التي يمكن أن تشاهد.

وأشاروا إلى أن هذه الأزمة ليست واقعاً ميئوساً منه، فهناك كوادر كبيرة ومتميزة، وخبرات كافية للبدء، بورشات تنفيذ، وأساس جيد لبنية تحتية قابلة للتطوير، وتعلق ملموس بالسينما من المهتمين والمختصين في جميع المجالات العامة والخاصة.

وطالب السينمائيون بالانفتاح على الإنتاج المشترك السوري والعربي والعالمي.

كما بحثوا المشكلة المالية التي هي أحد الأسباب الرئيسية للأزمة، واقترحوا حلولاً لها، بالإضافة إلى بحث مشاكل الإدارة وبعد اجتماعات ومناقشات عديدة بين المسؤولين في وزارة الثقافة والسينمائيين، ومنتجي القطاع الخاص وأصحاب دور العرض، شكلت لجنة وزارية لاستعراض المذكرة النهائية ولوضع المؤسسة، وإعادة تصنيف الصالات في حال إجراء اصلاحات عليها، وإعادة النظر في أسعار تذاكر الدخول للسينما، واستمرار المؤسسة في إنتاجها الروائي والتوثيقي والتسجيلي، وتحويلها إلى هيئة عامة

ذات طابع إداري، وتخصيص مبالغ لإنتاج الأفلام المتوقفة وحتى تأخذ القرارات قوة التنفيذ صدرت مراسيم جمهورية بالسماح لأصحاب الصالات والموزعين باستيراد الأفلام وبإعفاء صالات السينما من الرسوم الجمركية عن التجهيزات المستوردة لمدة خمس سنوات وإعفاء الصالات من ضريبة الدخل ورسوم الإدارة المحلية لمدة مماثلة.

ويقول السيد محمد الأحمد المدير العام للمؤسسة العامة للسينما في مداخلة حول الوضع السينمائي الراهن في سورية:

ينبغي أن ننوه بالاهتمام الكبير الذي توليه قيادة الدولة لقضية السينما،ولا أدل على هذا الاهتمام من توجيه السيد رئيس الجمهورية بتشكيل لجنة موسعة تضم ممثلين عن كل الفعاليات السينمائية وتقديم الحلول والاقتراحات الكفيلة بدفع عجلة الثقافة السينمائية إلى الأمام، وقد تم تشكيل هذه اللجنة فعلاً، برئاسة المدير العام للمؤسسة، وضمت سينمائيين وفنانين وأصحاب صالات ومنتجين وموزعين وأعضاء من مجلس الشعب وعقدت اجتماعات عديدة، ثم أصدرت مذكرة رفعتها إلى رئاسة الجمهورية، تتطرق هذه المذكرة إلى جميع نواحي العملية السينمائية وتتضمن، توصيات عدة تتعلق بالمؤسسة والمهرجان ودعم القطاع الخاص، بل وتقترح إحداث صندوق وطني لدعم السينما في إطار غرفة صناعة السينما والتلفزيون، مهمته الأساسية هي المساهمة في إنتاج الفيلم السينمائي الأول أو الثاني للمخرج والترويج للأنشطة السينمائية وللأفلام السينمائية المحلية، ولكن الاهتمام الأساسي للمذكرة منصب على صالات العرض، إنها إشارة حقيقية تدل على معرفتنا بالواقع السينمائي الراهن وضرورة تطويره والسعي بكل الوسائل الممكنة لتجاوز العثرات وبلوغ الصورة المشتهاة (١١).

فالصالات هي الحلقة الأساسية والمركزية في الصناعة السينمائية، وهي الدماغ المحرك لآلية العرض والإنتاج، من دون صالات لا يمكن الحديث عن أي نوع من العروض، تجارية كانت أم ثقافية، ولا عن إي إنتاج سينمائي محلي.

وقد تضمنت المذكرة المرفوعة إلى السيد الرئيس مايمثل خطوة هامة وأساسية نحو حل مشكلة الصالات، إذ تنص المذكرة على ضرورة:

١ - إعفاء الصالات السينمائية من جميع الضرائب والرسوم لمفروضة عليها، وبضمنها عمولة استيراد الأفلام التي تتقاضاها المؤسسة العامة للسينما، وتعديل كل من ضريبة الدخل ورسوم الإعلانات التابعة للمؤسسة العربية للإعلان، وتحديد أسعار بطاقات الدخول إلى الصالات تبعاً لمستوى دار السينما بعد تقييم كل دار على حدة كما هو متبع مع الفنادق.

٢ - تخفيض أجور الإعلان التلفزيوني والمقروء والمسموع عن الأفلام السينمائية بما لا يقل عن ٥٠ بالمئة من تلك الأجور للأفلام المستوردة، و٧٥ بالمئة للأفلام المحلية.

٣ - الإسراع بوضع الأنظمة اللازمة، ودعم مديرية الحماية الفكرية في وزارة الثقافة، وتأمين كوادرها، للقضاء على الانتشار غير الشرعي لأشرطة الفيديو والأقراص الليزرية بغية تشجيع ومساعدة مستوردي الأفلام السينمائية وأصحاب الصالات ومستثمريها على الاستمرار بفعالياتهم والحد من خسائرهم والنهوض مجدداً بتلك الصالات.

٤ - السماح لأصحاب الصالات القائمة حالياً، بناء على طلبهم وبموافقة محافظات المدن ذات الصلة، بهدم الصالات القديمة وإنشاء مجمعات تسويقية وخدمية، مع إعادة بناء دور للسينما ضمن هذه المجمعات

نظراً لأن الصالات القديمة لم تعد قادرة عل تلبية شروط العرض التقنية المطلوبة للأفلام الحديثة، وعلى أن يقترن ذلك بالتزام أصحاب هذه الصالات بتأمين صالاتهم الجديدة بالحد الأدنى من عدد المقاعد، وبما لا يقل عن ثلاثين بالمئة من عدد المقاعد التي كانت متوفرة قبل الهدم، مع ضرورة شمل الصالات المحدثة والمرممة بالإعفاءات الضريبية لمدة ثمانية أعوام كما ورد في المرسوم التشريعي رقم ٢ تاريخ ٦/١/ ٢٠٠٣ وذلك بدأً من تاريخ التحديث.

٥ - تشجيع الاستثمار الداخلي والخارجي لإنشاء دور سينما حديثة داخل المدن وعلى أطرافها، وذلك في إطار مجمعات تسويقية وخدمية، كما هو الحال في عدد من الدول العربية والأجنبية، وإعداد القوانين اللازمة لهذا التشجيع، وكذلك تسهيل العملية الإدارية للحصول على الموافقات اللازمة لبناء دور السينما هذه من المحافظات ذات الصلة، وإعفاء القطاع الخاص من جميع الضرائب والرسوم الجمركية لمدة ثمانية أعوام من تاريخ الحصول على الموافقة كما ورد في المرسوم التشريعي رقم ٢ تاريخ ٦/١/ ٢٠٠٣، وليس من تاريخ صدور القانون رقم ٤ الذي نص على منح الإعفاءات الجمركية لتحديث الصالات لمد خمس سنوات من تاريخ صدوره.

٦ - اتخاذ الإجراءات القانونية المناسبة لمنح قروض بفائدة ميسرة وشروط تسهيلية مشجعة لإنشاء صالات سينمائية حديثة.

٧ - لابد للدولة من أن تلحظ في خططها الثقافية بناء صالات للسينما والمسرح في الأبنية الحكومية (أو التابعة للمنظمات الشعبية أو القطاع المشترك أو المجمعات السياحية) المزمع إنشاؤها في مختلف المحافظات، وعلى مستوى المدن الصغيرة والتجمعات السكانية الكبيرة المحيطة بها، على

أن يمنح حق استثمارها إما لمؤسسة السينما (صالات الكندي) أو للقطاع الخاص (فرص عمل جديدة) (١٢).

إن حل مشكلة الصالات هو مسألة حيوية بالنسبة للمؤسسة العامة للسينما قبل غيرها، أولاً لأنها الجهة الوحيدة التي ما تزال تنتج أفلاماً بعد أن انصرف المنتج الخاص إلى مجالات استثمار أخرى، وثانياً لأننا نعتقد أن السوق الأولى والأساسية لأي إنتاج سينمائي هي السوق الداخلية، هذا الكلام ينطبق حتى على أضخم الدول المنتجة والمصدرة للأفلام السينمائية كالولايات المتحدة الأمريكية والهند، وإذا الفيلم لم يغط تكاليفه من خلال عرضه في صالات السوق الداخلية فإنه يعد خاسراً.

صحيح أننا نملك ست صالات يمكننا عرض أفلامنا فيها و لكن هذهِ الصالات الست تظل قليلة الجدوى في غياب الطقس السينمائي، أجل فالصالات تظل مجرد عنوان، أما الهم الحقيقي فهو إعادة الجمهور إلى طقس الارتياد الدؤوب والمستمر للأفلام المعروضة فيها، وإلى هذه العادة الجميلة التي تربت أجيال عديدة ماضية على ممارستها.

وبصراحة أقول: إذا لم نستطيع إرجاع العافية والصحة إلى دور العرض السينمائي والصالات السينمائية ووقف التدهور الحالي في أسرع وقت فإن إنتاجنا للأفلام سيغدو نوعاً من العبث وهدر المال العام!.

أحب أن أشير قبل تجاوز هذه النقطة، إلى أن ثمة حركة قد بدأت في إصلاح وتحديث صالات القطاعين العام والخاص ففي دمشق تجري العمليات حالياً لإصلاح سينما الكندي بعد أن تعثر سيرها لأسباب خارجة عن إرادة المؤسسة بسبب أن الصالة مملوكة لوزارة الأوقاف التي أرادت في فترة ما

استردادها. كذلك اغلقت سينما دمشق أبوابها للتحديث، وقد سبق أن زارنا السيد هيثم حتاحت صاحب سينما الزهراء وأعلمنا بأنه سيحدث صالته، كذلك أخبرنا الدكتور إبراهيم نجمة بأنه سيحدث خدمات صالتي سينما السفراء والخيام التابعتين له.

هذا بالإضافة إلى العمل الجاري على إصلاح صالة الثامن من آذار التابعة لوزارة الدفاع.

في حمص أوشكت أعمال إصلاح سينما الكندي على الانتهاء. وفي حلب قام السيد حكمت أنتيبا بتجديد صالته (سينما حلب) بالكامل وقسمها إلى صالتين منفصلتين مزودتين بأحدث التجهيزات.

وسيتم تباعاً، وضمن الخطة الاستثمارية لوزارة الثقافة، تحديث صالات الكندي الأخرى، الموزعة في أنحاء القطر، كما تفكر المؤسسة بشراء صالة كبيرةُ في دمشق والاستفادة منها لتحويلها مستقبلاً إلى مجمع يضم عدة صالات.

يبقى علينا أن نشير إلى نقطة هامة:

يحملنا العديد من الزملاء الصحفيين مسؤولية عدم تحديث صالات القطاع الخاص، بل ومسؤولية الوضع السينمائي في البلد ككل، والحقيقة أن مسؤولية الصالات ومجمل الشأن السينمائي موزع بين وزارات الثقافة والمالية والاقتصاد والسياحة والمحافظات ذات الصلة، بالنسبة لنا في وزارة الثقافة، فقد عملنا على إلغاء مرسوم حصر الاستيراد وصدور القانون يعفي أصحاب الصالات الذين يريدون تحديث خدمات صالاتهم من الضرائب والرسوم لمدة خمس سنوات، أي أننا قمنا في وزارتنا بكل ما هو مطلوب منا، ولكن أصحاب الصالات يريدون المزيد من الدعم.

إنهم يريدون قروضاً طويلة الأجل، وهذه متعلقة بوزارة الاقتصاد، ويريدون إلغاء كل الرسوم والضرائب المفروضة عليهم، وهذه متعلقة بوزارة المالية، ويريدون أن يهدموا صالاتهم ليشيدوا على أرضها مجمعات تجارية تضم مكاتب ومطاعم ومقاهي.. الخ، إضافة إلى الصالات السينمائية، وهذه متعلقة بالمحافظات ذات الصلة، ويريدون تصنيفاً جديداً لصالاتهم، وهذه متعلقة بوزارة السياحة.

باختصار لن تكتمل دائرة الإصلاح والتحديث إلا بتضافر جهود كل الوزارات المعنية (١٣).

وحول طبيعة تأسيس وأهداف ومهام المؤسسة العامة للسينما مؤسسة اقتصادية أم ثقافية يقول المدير العام للمؤسسة:

طرح الملف أسئلة مشروعة، من أهمها السؤال المتعلق بطبيعة المؤسسة العامة للسينما: أهي مؤسسة اقتصادية أو ثقافية؟

نعتقد أن الجواب يكمن في الاستراتيجية الثقافية التي أخطتها دولتنا بالانسجام والتناغم مع الأهداف السياسية والاجتماعية، إن الدولة، أي دولة، عندما تدخل حقل الاقتصاد فإنها لا تدخل كتاجر عادي يبغي الربح بسرعة وبغض النظر عن أي شيء آخر، للدولة أهداف ومرام أخرى ربما تكون أهم من نجاحها كتاجر، ليس عبثاً أن تدفع الحكومة السورية سنوياً ما يقارب مئة وعشرين مليار ليرة سورية من أجل دعم قطاعات اقتصادية مختلفة، وإذا عدنا إلى المؤسسة نقول: أجل، المؤسسة هيئة اقتصادية، وهي تعمل وفق قوانين الاقتصاد وبوسائله وينبغي عليها أن تمول مشاريعها من وارداتها الذاتية، ولكن هذا لا يتم، ولا يجوز أن يتم، بأي ثمن، فللمؤسسة دور تثقيفي وتنويري لا يقدر على القام به أي منتج خاص، ولهذا ثمنه وضريبته.

والمؤسسة ملزمة، بحكم كونها جزءاً من هيئات الدولة وآليتها، بتنفيذ البروتوكولات الثقافية الموقعة مع البلدان الأخرى، في مجال السينما، وبإقامة الأسابيع السينمائية للتعريف بأفلام هذه الدول، وإقامة أسابيع مماثلة للسينما السورية في تلك الدول، وتبادل الوفود والخبرات.. الخ، ولهذا ثمنه وضريبته، كذلك فإن من مهام المؤسسة وواجباتها دعم التجارب والمواهب الشابة واحتضانها، وتحمل قلة خبرتها الإنتاجية والتنظيمية، مما يخلق إرباكاً في المدد والخطط الموضوعة، وكل ذلك من أجل أن تتاح لها الفرصة كي تعبر عن نفسها ولكي تكتسب الخبرة اللازمة مع الممارسة والوقت إذ قل أن يعتمد منتج خاص على مخرج يحقق فيلمه الأول، والمنتج الخاص يفضل مخرجاً مجرباً مضموناً مرت عليه الأهوال في هذه المهنة، ولهذا أيضاً ثمنه وضريبته.

تطرح منذ بعض الوقت فكرة مفادها ضرورة تحويل المؤسسة من الطابع الاقتصادي لعملها إلى الطابع الإداري.

فالهيئات الإدارية تأخذ تمويلها من الدولة وهي غير مطالبة بتحقيق أية أرباح، ولقد كنت شخصياً فيما مضى مقتنعاً بصواب هذه الفكرة، فهي تطوي، في حال تحقيقها، العديد من الهموم التي لا يتسع المجال لذكرها، ولكنني الآن بت متأكداً من ضرورة أن تبقى المؤسسة على طابعها الاقتصادي ورغم كل شيء، فالسينما اقتصاد، قبل أن تكون فناً وهذا هو دورها، وهو أحد أسرار عظمتها وازدهارها، وهو في الوقت نفسه نقطة ضعفها، إن الموافقة على تحويل المؤسسة إلى هيئة إدارية تعني الموافقة على استسلامها للترهل، والغرق في المزيد من البيروقراطية والروتين، والابتعاد عن صخب

الحياة والإبداع، إنني مؤمن بقدرتنا، كسينمائيين وإدارة، على تحويل نقطة ضعف هذه المؤسسة – الاقتصاد – إلى نقطة قوة – يلزمنا لتحقيق ذلك إعادة تنظيم بيتنا الداخلي بالتوازي مع إعادة تنظيم السوق السينمائية وصالاتها.

وقد قدمت السينما السورية ومنذ بداياتها، نكهة جديدة في السينما العربية، فقد ذهبت مباشرة إلى ما هو جوهري في قضايا الإنسان العربي، مبتعدة عن كل ما هو استهلاكي وترفيهي بحت.

فكانت الكاميرا أداة تعبيرية غير محايدة لدراسة وتشريح المشكلات الحياتية المعاصرة بكافة جوانبها.

وفي ظل المؤسسة العامة للسينما استمرت هذه السينما في التصاعد والبحث عبر لغة حارة عن المواضيع الأكثر جرأة وبقاءً في الذاكرة، حيث طرحت المواضيع القومية والاجتماعية والتنموية فحققت بذلك تواجدها الخاص الملفت.

وإذا كانت السينما السورية قد تلمست هويتها في البدايات، فإن نهوضها الحقيقي كان مع بداية السبعينات، حيث نرى كم حققت الأفلام السورية من حضور كبير في ذاكرة المشاهد وفي المهرجانات العربية والعالمية، ورغم قلة عدد هذه الأفلام نسبياً، إلا أنه يمكننا القول أن السينما السورية أصبحت نوعاً من المفاجأة، اينما حلّت، فدائماً ثمة تلهف وانتظار لجديد السينما السورية، ودائماً ينضاف اسم جديد ليكتب بصماته الخاصة.

وما يميز هذه الأفلام، إضافة إلى أهميتها الفكرية والبصرية، هي أنها في معظمها تجارب أولى لمخرجيها، ينتمي أغلبها إلى ما يسمى سينما المؤلف، وأخرى اعتمدت على أعمال أدبية محلية في الاستفادة من الأدب وتعميمه بلغة أخرى هي الأكثر حضوراً في الوجدان العام.

في هذه الأفلام التي هي شهادة عن سينما نوعية، تتباين وجهات النظر واللغة البصرية، فلكل مخرج بصماته الخاصة وقوله المأثور، لكنها تلتقي جميعاً في إطار واحد هو البحث الإنساني الشامل عن الإنسان وقضاياه وتوقه إلى نافذة تكشف المشهد كاملاً.

وهناك الكثيرمن الدراسات والتقارير التي وضعت عن السينما السورية في المهرجانات والندوات واللقاءات والأسابيع السينمائية، ونقف هنا بنوع من التكثيف مع تقرير مهم وضع في مهرجان القرين الذي أقيم بالكويت عام ١٩٩٥ وجاء فيه عن السينما السورية:

منذ بداية التسعينات توقف القطاع السينمائي الخاص في سورية عن الإنتاج مع أن في جعبته سيناريوهات جاهزة تنتظر التصوير، واتجه هذا القطاع إلى الإنتاج التلفزيوني لأكثر من سبب، ومن أهم هذه الأسباب انحسار العروض السينمائية في الصالات بعد انتشار أجهزة الفيديو وصحون استقبال المحطات الفضائية وزيادة الطلب على المسلسلات السورية، ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الدورة المالية للمسلسل التلفزيوني أسرع وأكثر إيراداً من الفيلم السينمائي، وفي المقابل ازداد حجم الإنتاج السينمائي في القطاع العام الذي تمثله المؤسسة العامة للسينما التي تنطلق من اعتبار الإنتاج السينمائي ثقافياً لا يخضع للشروط التجارية.

وإذا حاولنا أن نتعرف على أهم ملامح السينما السورية فلابد من التمييز بين أفلام القطاع العام وأفلام القطاع الخاص.

تتناول أفلام القطاع الخاص موضوعات خفيفة مألوفة أحياناً، لا تخلو من المغامرات أو التسلية أو الكوميديا أو الغناء أو الميلودراما.

أما أفلام القطاع العام فإنها تقدم موضوعات اجتماعية وإنسانية وتطرح مشكلات حية ساخنة بلغة فنية وبصرية عالية، من خلال اعتماد العدد الأكبر منها على أعمال أدبية سورية وعربية ذات سوية عالية، واعتماد بعضها الآخر على ما يشبه السيرة الذاتية للمؤلف المخرج. وكان أكثر هذه الأفلام يشكل الأعمال الأولى لمخرجيها، ويستفيد المخرجون السوريون في أعمالهم من التيارات المختلفة في السينما العالمية، مع اهتمامهم بتأكيد الخصوصية المحلية، خصوصاً البيئة والموضوع والشخصيات، ويمكن أن نستعرض عدداً من هذه الأفلام لكي نتعرف على هذه الخصوصية المتنوعة والمختلفة بين فيلم وآخر،في فيلم (الفهد) من إخراج نبيل المالح (١٩٧٢) عن قصة حيدر حيدر، تصور القصة فلاحاً بسيطاً استطاع أن يرهب السلطة الاستعمارية والمتعاونين معها بعد أن انتزعت أرضه وأهينت كرامته، وها هو يهرب من السجن إلى الجبال ليقود حملة عصيان وانتقام من أعدائه، وفي فيلم (بقايا صور) للمخرج نفسه (١٩٧٩) عن رواية لحنا مينة تصوير لحياة المجتمع السوري في العشرينات، من خلال تصوير حياة عائلة محاصرة بالظروف الطبيعية.

في فيلم (الاتجاه المعاكس) لمروان حداد عن سيناريو كتبه المخرج بالاشتراك مع حسن سامي يوسف، رصد حالة مجموعة من الشباب من مستويات معيشية وثقافية مختلفة في فترة ما بعد هزيمة ١٩٧٦، ومدى انعكاسات هذه النكسة أو الهزيمة على سلوك هؤلاء الشبان وتطلعاتهم، والخيبة التي غمرت مشاعرهم، مع وجود نماذج إيجابية تصر على ضرورة تجاوز هذه الهزيمة.

في فيلم (وقائع العام المقبل) سيناريو وإخراج سمير ذكرى، صورة واضحة للمفارقة بين الطموح والواقع، طموح شاب عاد بعد أن درس الموسيقا وهو يحاول تأسيس أوركسترا سيمفونية ولكنه يصطدم بالعقلية البيروقراطية التي تتحكم بالطاقات الإبداعية وتحبطها.

ويعود بنا محمد ملص في فيلميه (أحلام المدينة) و(الليل) إلى الأربعينات والخمسينات، زمن الأحلام والحب والعنف والخيبات الوطنية المتلاحقة.

بينما يقدم لنا أسامة محمد في فيلمه الساخن (نجوم النهار) كوميديا سوداء، عن عائلة ساحلية فقدت روابطها الحميمية وضيعت هويتها وهي تركض نحو مظاهر الاستهلاك وأوهام الثراء والهجرة.

وهناك عائلة أخرى يرسمها عبد اللطيف عبد الحميد في (ليالي ابن آوى) تحاصرها الخيبة، وفي ظل نكسة ١٩٦٧ حيث يخفق الابن الأكبر في دراسته وتهرب أخته مع حبيبها ويموت الابن الأوسط في المعركة، كما تموت الأم كمدا، ويظل الأب المتسلط وحيداً مع عواء بنات آوى.

والتفكك العائلي موضوع حاضر في فيلم (الطحالب) لريمون بطرس الذي يصور عائلة من مدينة حماة يتصارع أفرادها حول قطعة أرض ورثوها، بينما نجد أن عائلة (أبو رمزي) في فيلم غسان شميط (شيء ما يحترق) تحاول أن تستقر في بيت بعد أن نزحت إلى دمشق بعد نكسة١٩٦٧، ولكن الجرافة تدمر آخر البيوت التي انتقلت إليها هذه العائلة.

وماهر كدو في (صهيل الجهات) يقدم لنا رحلة طويلة على الأقدام، تقوم بها فتاة من أقصى الشمال الشرقي من سوريا إلى دمشق بحثاً عن قتلة أبيها.

ويصور لنا رياض شيا في فيلمه (اللجاة) عن قصة لممدوح عزام، قسوة المجتمع المنغلق، ومرارة الموت بسبب الحب في هذا المجتمع، ويعزف عبد اللطيف عبد الحميد في فيلم (صعود المطر) على وتر آخر، حينما يصور البؤس الذي يعيشه المبدعون، من خلال معاناة كاتب لا تتوافر له أدنى شروط المعيشة اليومية، ومع ذلك فهو يكتب ويتخيل ويواجه البرد والجوع.

ويعتمد نبيل المالح على مهارة فنية عالية لكي يقول بالصورة مالا تستطيع الكلمات أن تعبر عنه مباشرة، فهو في فيلم (كومبارس) الذي كتبه وأخرجه يشير إلي مصدر تخويف وتهديد لحياة المواطن العادي، ينعكس إحباطاً مراً على حياته الشخصية وأحلامه وعواطفه الإنسانية البسيطة، فالحب لا ينمو في ظل الخوف أبداً.

وقدمت المؤسسة العامة للسينما أفلاماً هامة عن القضية الفلسطينية، أنجزها مخرجون سوريون وعرب، ويمكن أن نذكر فيلم (المخدوعون) الذي أخرجه توفيق صالح عن قصة غسان كنفاني، وفيلم (كفر قاسم) الذي أخرجه اللبناني برهان علوية عن رواية لعاصم الجندي، والأفلام القصيرة التي قدمها المخرج العراقي المهاجر قيس الزبيدي، وفيلم صلاح دهني (الأبطال يولدون مرتين).

وتبدو عملية الإنتاج السينمائي السوري في بداياتها الناطقةومرتبطة إلى حد بعيد بجهود ومواهـــب ومغامرات فردية، محكومة بالمصادفة ومدفوعة بحلم الشهرة أو الحب أو المال.

وهكذا فإن أكثر التجارب والمحاولات لا تتكرر، أو إنها تأخذ شكلاً آخر، حينما تصطدم بصعوبات تقنية أو مالية أو تسويقية.

وإذا كانت الولادة للسينما في سوريا بفيلم روائي صامت هو (المتهم البريء) عام ١٩٢٨، فإن التجارب ظلت تتعثر، ولم تعط نتاجاً واضحاً ومستمراً حتى بداية الستينات، التي شهدت الولادة الثانية للسينما السورية، مع دخول القطاع العام إلى ساحة الإنتاج ونهوض القطاع الخاص في تلك الفترة، فالقطاع السينمائي الخاص على مدى الفترة من الثلاثينات إلى عام ١٩٨٦ لم يستطع أن يقدم أكثر من خمسة عشر فيلماً، بعضها تم بالتعاون مع جهات مصرية أو لبنانية.

ويبدو أن مرسوم حصر استيراد اللأفلام بالمؤسسة العامة للسينما قد جعل الأموال التي كانت تستخدم في استيراد الأفلام وتسويقها تأخذ اتجاهاً آخر، حث انصبت في قناة إنتاج الأفلام المحلية، وقد ترافقت بدايات حصر الاستيراد بفورة إنتاجية واسعة في القطاعين العام والخاص، بلغت ذروتها في عام ١٩٧٤، حيث بلغ الإنتاج أربعة عشر فيلماً، ثم انحسر حتى بلغ الصفر في بعض الأعوام اللاحقة، متزامناً مع انحسار استيراد الأفلام وتقلص عدد الصالات من مائة وثماني صالات في نهاية الستينات، إلى أربع وستين صالة، موزعة في كل أنحاء المحافظات السورية حالياً.

وقد نصت الخطة الخمسية لإنتاج المؤسسة العامة للسينما في عام ١٩٧٠ على إنتاج خمسة عشر فيلماً قصيراً وخمسة أفلام طويلة في العام الأول، وتتزايد هذه النسبة لتصل إلى ثلاثين فيلماً قصيراً وسبعة أفلام طويلة في العام ١٩٧٥، غير أن هذه النسبة لم تتحقق بشكل مقبول.

وفي الفترة التي كان فيها الفرنسيون يصورون أهم الأحداث التي جرت في سورية منذ العشرينات إلى منتصف الأربعينات، بدأ مصور تقني

سوري مبتكر هو نور الدين رمضان بتصوير أهم الأحداث الوطنية التي جرت منذ عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٤٩، وقد صور أكثر من أربعة آلاف متر من الأفلام الإخبارية.

وكانت المواد التي يصورها تخضع للرقابة الفرنسية عند طبعها في بيروت، وقد تخضع للمنع بعد إجازة بعضها، وقد صادر الفرنسيون أكثر أعماله،وضاع جزء آخر منها، وانتهت علاقته بالسينما الإخبارية عام١٩٤٩.

صور نور الدين رمضان نشاطات الحركة الوطنية في سورية، من مظاهرات ولقاءات واجتماعات المجلس النيابي، وعودة الوفد المفاوض من باريس في عام ١٩٣٨ وغيرها.

وقد قرأنا منذ زمن بعيد في مجلة الاثنين التي كانت تصدر في القاهرة، في أحد أعدادها في منتصف الأربعينات، أن سينمائياً مصرياً قام بتصوير حادثة قصف الفرنسيين لمبنى البرلمان في دمشق في عام ١٩٤٥.

في العام الذي اعتزل فيه نور الدين رمضان، عاد من باريس السينمائي أحمد عرفان وحقق فيلماً بعنوان (الجيش السوري في الميدان) وهو مزيج من التسجيل والتمثيل، صور جزءاً منه في مخيم النيرب بحلب بكاميرا ٣٥ مم، ثم انحلت الشركة التـــي أسسها مع صادق الحناوي.

وفي عام ١٩٥١ أسس يوسف فهدة مخبراً سينمائياً، وأخرج فيلمين ملونين في عامي ١٩٥٢و ١٩٥٣ عن دمشق واللاذقية، بقياس ١٦مم، وهما متوافران لدى وزارة الثقافة.

وفي العام التالي (١٩٥٤) استطاع يوسف فهدة تقليد جهاز سينما سكوب وصور فيلماً عن دمشق، استخدم فيه مهارته التقنية، وعرض هذا

الفيلم في سينما روكسي، سافر بعدها إلى بيروت حيث بقي سنوات وتعاون مع المصور الإيطالي جوردانو، وأخرج فيلماً ظهرت فيه نور الهدى، بالألوان والسينما سكوب اسمه (في ربوع لبنان)، وفيلماً آخر في عام ١٩٥٨ بالأبيض والأسود بعنوان (لمن تشرق الشمس)، وفيلماً ثالثاً بعنوان (في الدار غريبة) قبل أن يعود إلى دمشق عام ١٩٦٢، لينجز فيلماً عن الفنون التطبيقية وأفلاماً قصيرة لحساب وزارة الثقافة.

وقد حصل التلفزيون السوري على عدد كبيرمن الأشرطة المصورة من العشرينات حتى الخمسينات، من أرشيف وزارة الخارجية الفرنسية ومن الأرشيفات الأخرى في برلين وأنقرة وبودابست، واستخدمها المخرج أمين البني في فيلمين تسجيلين طويلين هما (فلسطين الجذور) و (مذكرات وطن).

وكانت مجموعة من مصوري الأخوين لوميير قد صورت مشاهد من الحياة في دمشق،في نهايات القرن التاسع عشر،هذه المشاهد محفوظة في السينماتيك الفرنسي.

وفي الستينات والسبعينات انتعشت الأفلام التسجيلية والقصيرة، من خلال إنتاج أفلام تسجيلية قصيرة وأفلام دعائية متخصصة بالزراعة والطب والسياحة وأشرطة خاصة باستديوهات الجيش، إضافة إلى الإنتاج التلفزيوني من هذه الأفلام.

الجهات المنتجة للأفلام الطويلة والقصيرة:

تنحصر عملية إنتاج الأفلام الروائية السورية الطويلة في الجهات المنتجة التالية:

- المؤسسة العامة للسينما.

- التلفزيون العربي السوري، وقد أنتج قليلاً مـــن الأفلام الروائية وعدداً من الأعمال الروائية التي تشبه السهرة التلفزيونية أكثر مما تشبه الفيلم الروائي.

- القطاع الخاص، وهو مجموعة من الشركات والتجمعات الفنية، وقد أنتج حوالي مائة وعشرة أفلام.

- نقابة الفنانين: وقد أنتجت في عام ١٩٧٢ فيلماً روائياً طويلاً واحداً هو (مطلوب رجل واحد) من إخراج جورج نصر، وكان من المقرر أن تنتج النقابة فيلماً روائياً طويلاً كل عام، غير أن الصعوبات والنمشكلات الإنتاجية التي رافقت تصوير الفيلم الأول حالت دون الاستمرار في الإنتاج، وكانت الحكايات التي رافقت تصوير هذا الفيلم أكثر إثارة وجاذبية من حكاية الفيلم نفسه.

ونتابع استطلاع الآراء حول أفلام القطاع العام من خلال استعراضها أو استعراض آراء مخرجيها وآراء النقاد حولها:

يلخص المخرج غسان شميط واقع التعامل مع السينما وبصورة خاصة في القطاع العام كما يلي:

هناك آراء تطرح عادة حول جماهيرية أفلامنا السورية وجميعها أفلام للقطاع العام بعد موت القطاع الخاص منذ أكثر من عشر سنوات، والتهمة الموجهة إلى أفلام المؤسسة أنها أفلام ذات مستوى جيد ولكنها تنتج للمهرجانات والنخبة من المشاهدين.

الحديث عن جماهيرية أو عدم جماهيرية هذا الفيلم أو ذاك له علاقة بعدة أمور سياسية، أولها بنية الفيلم ومستوى اللغة السينمائية التي يخاطب بها

المشاهد، وإلى أية درجة تستطيع هذه اللغة النفاذ إلى عقل المشاهد وتجعله يتفاعل مع الأحداث ويظل مبهوراً محبوس الأنفاس طيلة فترة الفيلم، أما الناحية الثانية والمهمة فهي التقنيات التي يمكن للمخرج أن يعتمد عليها ليستطيع من خلالها النفاذ إلى نظر وقلب هذا المشاهد أو درجة الإبهار الصناعي التي يستطيع من خلالها الأخذ بزمام المبادرة.

أما الحديث عن موضوع جماهيري أو غير جماهيري، أو ما يسمونه المعادلة المطلوبة بين مستوى الفيلم وجماهيريته، فهذا حديث لا نسمعه إلا عندنا، كوننا لا نملك صناعة سينمائية بالمعنى الدقيق للكلمة.. فنحن ننتج أفلاماً ونحاول الابتعاد قدر الإمكان عن المواضيع التي تحتاج إلى تقنيات عالية كوننا لا نمتلك مثل هذه الإمكانات.. نحن نعتمد في الدرجة الأولى على مواضيع اجتماعية وإنسانية، فإذا عدنا إلى أرشيف السينما (في حال وجود أرشيف) فلن نجد فيلماً واحداً لموضوعه علاقة بالفضاء، أو بالخيال العلمي، أو باستخدام التقنيات المتطورة، لأننا – وبكل بساطة – لا نستطيع القيام بتقديم مثل هذا الموضوع.. حتى الحيل السينمائية لا نحاول تقديمها في أفلامنا لأن إمكانات تحقيقها غير متوفرة، ويأتي بعد هذا من يتساءل عن جماهيرية أو عدم جماهيرية هذا الفيلم أو ذاك.

إن الأفلام العربية، بصورة عامة، لا تستطيع منافسة الأفلام الغربية، الأوروبية والأمريكية في مثل هذا المجال.

وفي هذا الواقع الذي يعيشه السينمائيون السوريون، يصل الأمر في معظم الأحيان إلى درجة الإحباط، كما أن المواضيع التي تهم المخرج فيها الكثير من الإشكاليات حتى الرقابية وفيها ما يثير الأسئلة التي تحتمل الأخذ

والرد، وبالتالي فيها تساؤلات صعبة يعيشها الفرد في المجتمع ويعاني منها أي مواطن، ومن هنا لم تعد مهمتنا البحث عن المستحدث بقدر البحث عن الراهن فأنا لست من المخرجين الطامحين إلى إنجاز ما يسمى (الأعمال الكثيرة).. بل أحاول تلخيص مقولتي في أعمال محددة العدد تعبر عما في داخلي مثل هذا الفيلم فيلمي الروائي الأول (شيء ما يحترق) الذي رصدت فيه أحوال النازحين من الجولان وما خلفته نكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ حيث قدمت البطل (المواطن) الذي يشده الحنين إلى أرضه المحتلة البادية أمامه وهو يقول «بيني وبين بيتي رمية حجر».. لكن الأسلاك الشائكة تمنعه من التقدم.

- **تراب الغرباء:**

نقف مع هذا الفيلم بنوع من التفصيل على سبيل المثال لا الحصر حول سينما القطاع العام:

لم تكن الجائزة العربية والعالمية التي نالها هي فقط ما يميزه بل كان بشهادة جميع النقاد الذين كتبوا عنه فيلماً استثنائياً، في تاريخ السينما السورية، فهذا الفيلم الذي تناول شخصية وحياة المفكر النهضوي الشيخ عبد الرحمن الكواكبي في مرحلة التنوير (مرحلة النهضة العربية) في أواخر العهد العثماني، تجربة متفردة، لها خصوصيتها ونكهتها، بدءاً بطريقة بناء الدور وانتهاءً بأصغر العناصر المكونة لهذا الفيلم الذي يرصد سيرة الكواكبي بطريقة أكثر وضوحاً مما هو متعارف عليه حول هذه الشخصية المميزة، كما أن هذا الفيلم يلعب دوراً مهماً في ترميم الثغرة المعرفية لدى المشاهد العربي حول هذه الشخصية والمرحلة التي عاشت فيها والتي كانت مرحلة

مخاض صعبة للخلاص من النير العثماني والاتجاه نحو تأكيد هوية القومية العربية في المنطقة.

الفيلم من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية، ومن إخراج سمير ذكرى.. ويعتبر من الإنتاج الضخم للسينما السورية، وقد تم التصوير في سورية ولبنان.

وهذا الفيلم هو الثالث لسمير ذكرى، بعد (حادثة النصف متر) و(وقائع العام المقبل) وهو تحدث عن العلاقة بين النقل التاريخي والرؤية السينمائية، وهل يعيق النقل هذه الرؤية ويجعلها غير مرنة، قائلاً:

يقول المخرج:«فيلم (تراب الغرباء) يعتبر الأكثر معاصرة بين أفلامي، لأنه قدم الإجابات على التوصيف الذي قدمته الأفلام السابقة، وبهذا يمكن أن يكون في رأيي الموجز نوعاً من الشمول المركز حول هذه النقطة المهمة:

أن ركود المجتمعات العربية ومراوحتها في وقاع الإشكاليات الحضارية جعلها، مع شفافية مفكر مثل الكواكبي، تجعل كل نأمة في الفيلم معاصرة، أما التاريخ فهو ليس مجرد ثياب الماضي ومظاهره وإكسسواراته الخارجية، ولهذا أريد أن أوضح شيئاً وهو أن حياة الكواكبي لا تتناهى عند ما هو معروف عنه تاريخياً، ذلك لأن جانباً واسعاً من الحياة الشخصية والحميمية له يبقى مادة للتخيل والتخمين والاجتهاد، وهذا من شأنه أن يوسع التاريخ لصالح الفيلم، علماً أن هناك أفكاراً ولدت على شكل صور إضافية أمام الكاميرا تدعم الخطوط الأساسية للفيلم فكرياً وفنياً وبصرياً.

تقول السيرة التي اعتمدت في الرواية، ومن بعدها في الفيلم وهي السيرة الحافلة التي رصدها قلم الروائي فيصل خرتش، تأليفاً وإعداداً كما

اعتمدها بعده الذين كتبوا سيرة هذا الرائد الكبير، إن عدة أوصاف أطلقت على عبد الرحمن الكواكبي، فهو الأديب والكاتب، والمثقف، والرائد الطليعي، ورجل الدين والدنيا، وحامل لواء النهضة العربية فكراً والتزاماً.

ولد في مدينة حلب عام ١٨٥٤، وقد بدأ حياته في إطار مدينته حلب، مناضلاً في سبيل وطنه والوطن العربي، وفي سبيل إيمانه القومي، وفي سبيل الإصلاح الديني، ومن أجل الحرية والديمقراطية للناس كافة وفي حلب أيضاً بدأ أولى وظائفه كمحرر بالعربي ومترجم للتركية في جريدة (فرات).. ثم راح يمارس وظائف مختلفة كان أكثرها فخرياً (دون راتب) وفي هذه الوظائف كلها كان مصلحاً، محارباً، ضد فساد الإدارة، كان يصطدم في مواقفه ضد الأعيان، وعلى رأسهم الولاة الفاسدون من باشوات السلطان عبد الحميد.. ومن جهة أخرى حاول رفع الحيف عن الموظفين فرفع رواتب موظفي إدارة حصر التبغ، والتنباك عندما تولى رئاستها وعندما منعهم من تقاضي الرشوة وارتكاب السرقات.

عزل من الوظيفة وغرّمه الوالي فروقات الرواتب التي دفعها للموظفين.

وعندما تولى رئاسة بلدية حلب حقق مشاريع عمرانية كثيرة، ورفع رواتب صغار الموظفين، وحين عزل من وظيفته تم تغريمه هذه النفقات كلها..

مارس الأعمال الحرة، وتقدم بعدة مشاريع للحصول على امتيازاتها، منها تجفيف أراضي سهل العمق على نهر العاصي، ومشروع جر مياه نهر الساجور إلى حلب، ومشروع توليد الكهرباء من شلالات أنطاكية، ومشروع لإنتاج الخزف، وآخر عن سكة الحديد بين حلب والسويدية على شاطئ البحر، وقد قوبلت هذه المشاريع جميعها بالرفض ولهذا لجأ إلى تأسيس مكتب

للمحاماة للدفاع عن المظلومين الفقراء، وأصدر جريدة (الشهباء) ولكن سرعان ما تم إغلاقها لأنها هاجمت الولاة وكبار الموظفين، فأصدر جريدة (الاعتدال) وأغلقت أيضاً، وعندما أطلق أحد الرجال الأرمن الرصاص على جميل باشا والي حلب أقيمت الدعوى على الكواكبي على أنه المحرض على الجريمة وألقي في السجن، وعندما رفع شكواه للسلطان أرسلت استامبول محققاً اسمه (صاحب بك) فقدم تقريراً ببراءة الكواكبي فعزل الوالي وخلفه عثمان باشا، ثم جاء الوالي عارف باشا، وكان صنيعة لأبي الهدى الصيادي وكان الكواكبي يهاجمه لفساده، فرتب له مكيدة ادعى فيها أن الكواكبي يؤلف جمعية يراد منها مناوأة الدولة، ووجهت له تهمة الخيانة وقدم للمحاكمة، وطالب بنقل محاكمته إلى ولاية أخرى فرفض طلبه وصدر عليه حكم بالإعدام فضج الرأي العام في حلب، واضطرت استامبول إلى إجراء المحاكمة في بيروت، وعاد بعدها إلى حلب منتتصراً وترافق ذلك مع نهاية ولاية عارف باشا.

وقد حاولت السلطة تصفية الكواكبي أكثر من مرة ومنها طعنه غدراً بالخنجر في إحدى الليالي، فقرر الكواكبي الهجرة إلى مصر، وحمل معه مخطوطات كتابيه ·(أم القرى) و(طبائع الاستبداد) إلى القاهرة، وكان صدور الكتابين ثورة كاملة ضد السلطان عبد الحميد، حيث يحملان الدعوة إلى استقلال العرب، وإلى القومية العربية وكانت دعوته في الوقت نفسه حركة إصلاحية تنويرية للدين وأصوله في حياة الناس.

ووجدت السلطة العليا في استامبول أن أمر الشيخ الكواكبي قد استفحل، وأن خطره عليها في ازدياد، خاصة من خلال كوكبة المفكرين

الذين كان يلتقيهم في المقهى أمثال رشيد رضا، والثعلبي، ومحمد كرد علي، ورفيق العظم، وإبراهيم سليم النجار وعبد القادر الدباغ وعبد المسيح الأنطاكي.

وفي مساء يوم ١٤ حزيران (يونيو) من عام ١٩٠٢م كان يجلس في المقهى مع الشلة ذاتها، طلب فنجاناً من القهوة، وبعد ساعات شعر بالألم في معدته.

وهنا تروي الكاتبة المؤرخة عائشة الدباغ في كتابها (الحركة الفكرية في حلب) عن والدها عبد القادر الدباغ، صديق الكواكبي، أن الشيخ كان يتلوى من الألم وانكفأ على صدر صاحبه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ويقول: «لقد سمموني يا عبد القادر»..

إلى جانب الكواكي، وهو الشخصية المحورية في الفيلم كانت هناك شخصيات أخرى تقف إلى جانبه بصلابة في مواجهة الشخصيات الانتهازية والغوغائية كالشيخ الهادي الذي حارب الكواكبي ووشى به إلى السلطة العثمانية، وهناك شخصية (أبو العجايب) الذي كان يوزع ما يشبه (صكوك الغفران) والحاج عبدو الذي يبتز البسطاء متستراً بالدين..

وعودة إلى المخرج والمؤلف حول المزاوجة بين الحقيقة والخيال، خاصة وأن هناك من يقول أن المؤلف فيصل خرتش وضع في شخصية الكواكبي شيئاً من عنده..

قال المخرج سمير ذكرى: حاولنا أن نعود إلى التاريخ والوقائع بدرجة موازية للخيال كي نرسم لوحة روائية في فيلم يعكس التمثيل العميق للمادة التاريخية بما يلائم الفكر والخيال معاً..

وقال المؤلف فيصل خرتش: لا يمكن التدخل في حياة الكواكبي لأنها معروفة مسبقاً، ولهذا كان التدخل في الشخصيات الأخرى للعصر بكامله، وهذا ما حاولت أن أضع فيه الأفكار التي أريدها دون الخروج عن جوهر القضايا التي تطرحها سيرة هذا الرائد الكبير..

كما تناقشت مع المخرج طويلاً في محاولة لتخليص الفيلم من ثقل الإيديولوجيا التي حملت عليه، والتي هي في أفكار الكواكبي أصلاً، بحيث أن هذه الأفكار يمكن أن تندرج في مقالات فكرية، ولكن السينما لا تحتملها..

آراء النقاد في الفيلم:

- محمد رضا: الجهد المبذول لإتقان صورة (تراب الغرباء) التاريخية لا يوجد ما هو مماثل له في أي فيلم عربي آخر.

- د. رفيق الصبان: جمع سمير ذكرى في فيلمه البديع هذا ثنائيات لايستطيع جمعها إلا فنان مقتدر يملك الموهبة والثقافة والخيال.

- سمير فريد: الفيلم السوري (تراب الغرباء) أهم فيلم عربي عام ١٩٩٨ ومن أهم الأفلام في تاريخ السينما العربية.

- جون مالكوفيتش: رئيس لجنة تحكيم مهرجان القاهرة السينمائي لعام ١٩٩٨: قررت اللجنة منح الجائزة الخاصة لأفضل فيلم عربي إلى فيلم (تراب الغرباء) لرسالته الجريئة والشجاعة وحجم الإنجاز السينمائي فيه.

- هشام لاشين: استحق فيلم (تراب الغرباء) جائزة أفضل فيلم عن جدارة.

- عوني الحسيني: الفيلم السوري (تراب الغرباء) تحفة فنية متفردة.

نسيم الروح:

إشادة جماعية أعلنها عدد من النقاد والفنانين العرب، في مصر وسورية، بعد عرض الفيلم السوري الجديد (نسيم الروح) للمخرج عبد

اللطيف عبد الحميد، من حيث أنه قصيدة سينمائية شفافة ورفيعة المستوى، خلقت في عيون الشاهدين نوعاً من الدهشة التي لم تنته مع نهاية العرض.

من هنا، كان التقديم المكثف للفيلم على النشرة التي وزعت معه، قاصراً عن التعريف بأبعاده، إذا اكتفت الجهة المنتجة، وهي المؤسسة العامة للسينما بالقول: «نسيم الروح.. كوميديا ناعمة.. سمتها الضحك من خلال الدموع.. الحزن نغمتها الأساسية ولكنه ليس حزناً سوداوياً.. وإنما هو حزن مضيء».

وهذا هو الفيلم الرابع للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد، ومن إنتاج المؤسسة نفسها بعد (ليالي ابن آوى) و(رسائل شفهية) و(صعود المطر).

عرض الفيلم في مهرجان القاهرة السينمائي، وبعيداً عن موضوع الجوائز التي تدخل فيه اعتبارات معروفة، كانت جائزة الفيلم المقالات العديدة التي نشرت في الصحافة المصرية تشيد بالفيلم وبمخرجه، وإجماع النقاد والكتاب وأصحاب الرأي على أنه فيلم متفرد في نوعه، وهذه نماذج من الآراء:

– محمود أمين العالم: لا أريد أن أخرج من الصالة.. لا أريد أن أرى أحداً.. أريد أن أبقى مع (نسيم الروح).. مع هذا الفيلم النبيل.

– د. جابر عصفور: أنه قصيدة شعر مدهشة، ولغة سينمائية عالية.

– سمير فريد: قصيدة سينمائية رفيعة المستوى يحلق بها عبد اللطيف عبد الحميد بعيداً إلى آفاق قلّ إن وصلت إليها الأفلام.

– كمال رمزي: فيلم يوحي أكثر مما يجسد... فيلم ثري.. بجملة واحدة... يمس شغاف القلب.

– طارق الشناوي: هذا الفيلم تنطق كل لقطاته بهذه الشحنة الدافئة، وهذا التلامس الدائم الذي لا يترك مشاعرنا حتى بعد مشاهدته.

– محمد الأحمد: أنه صرخة مبحوحة أتلفها القلب، فانسكبت من العين (دموعاً يصعب إخفاؤها).

– زياد الخزاعي: فيلم عن آخر الأوفياء الذين يسعون للاحتراق بنار الشوق وتطهير قلوب البشر.

– سلوى النعيمي: محبوك غرزة.. غرزة.. فيه شيء من عمارة ورق اللعب من عيبها الأول: هشاشتها.. والهشاشة هنا في الحياة نفسها.. في الأرواح التي تهف نسيماً.

وكما في مصر، كذلك في سورية، وهما البلدان اللذان عرض فيهما الفيلم كان هناك أيضاً اجماع عن الإشادة بالفيلم في الندوات وفي الصحافة، وفي الإذاعة والتلفزيون، ونقدم ثلاثة آراء مكثفة من الصحافة على سبيل المثال لا الحصر:

– خالد مجر: مع (نسيم الروح) استعدنا أنفسنا.. توقفنا مع دواخلنا.. تساءلنا: وماذا بعد؟..

– نبيل صالح: (نسيم الروح) خط جديد في السينما السورية، ليس بالكوميديا ولا بالتراجيديا.. وإنما هو مزيج يدفعك للبكاء والضحك في آن معاً.. ليؤكد من جديد عبقرية مخرج سوري يمكن أن يرتفع إلى مرتبة العالمية.

– د. عبد الكريم عبد الصمد: هبت علينا مع جديد المخرج عبد اللطيف عبد الحميد وبرعاية المؤسسة العامة للسينما، نسمة من الروح التي نتمنى أن تكون روحاً جديدة تغني رصيدنا السينمائي بمزيد من الأفلام المميّزة.

في هذا الفيلم حقق عبد اللطيف عبد الحميد مؤلف ومخرج الفيلم نقلة نوعية عن أفلامه السابقة، فابتعد عن طرح محور واحد لـ (الحدوتة)

وحرص على أن تكون وقفاته الصغيرة مع أمور حياتية تحقق، من حيث الربط بين شخصياتها نوعاً من الدانتيلا الاجتماعية التي نسجها بشفافية تمس الشغاف وتضع التوق على حافة الروح في مفاغمة لا أمتع ولا أجمل.

حكى قصة الحب السجين في عباءة الرصد الاجتماعي.. وقصة العلاقات الإنسانية بين الأصدقاء أو الجيران والتي افتقدناها في المجتمع الاستهلاكي الجديد..وقصة الرومانسية المرتبطة بالمطر والزهور والاستماع إلى الموسيقى، وارتشاف الشاي مع الأصدقاء.. وقصة التوق إلى كل شيء جميل.. إلى هدوء البال في واقع تقتحم فيه الفضائيات عليه حتى غرفة نومه.. ينتهي الفيلم بمصرع البطل الذي اختنق صدره بالمحبة الغامرة، والحزن المضيء، والشفافية التي أطلقتها شفتاه قصيدة أمل، قبل أن تسكته الرصاصة التي اخترقت قلبه..

ليس ما فعله عبد اللطيف عبد الحميد جزءاً من الظاهرة التي يلبي أصحابها نداءات الداعين للعودة إلى الرومانسية في السينما، بل هو مداخلة شفيفة على استذكار ما كان من شأن الناس أيام كانت جدران بيوتهم الطينية تتكئ على بعضها بعضاً، تتداعم وتتناغم معتمداً على فنانين قديرين هما بسام كوسا وسليم صبري، ومغامراً بتقديم لينا حوارنة في دور البطولة، وهي التي كانت تجسد الدور الثاني في أكثر أعمالها، فأبدعت وتألقت.. إلى جانب الوجه الجديد سلاف فواخرجي عاشقة الورد، والتي قدمت دوراً لا ينسى..

الطحين الأسود:

في النصف الثاني من عقد الأربعينات عاشت قرية صغيرة من قرى محافظة السويداء السورية في جبل العرب والتي ليس لها ذكر حتى على

الخريطة، أحداثاً كبيرة عانت معها معاناة مريرة لا يزال كبار السن من أهاليها يتحدثون عنها بكثير من التفاصيل التي أثارت في ذهن المخرج غسان شميط رغبة ملحة لأن يحقق فيلماً روائياً جديداً مستوحى من واقع وأحداث تلك القرية ومعاناة أهاليها، البسطاء والأشداء في آن واحد وإن موقع القرية المتوسط بين الطرق التي تربط بين دمشق ومحافظتي درعا (حوران) والسويداء (جبل العرب) ووجودها قريباً من الحدود الجنوبية مع الأردن وفلسطين اعطاها تميزاً خاصاً جعل الأحداث التـــي جرت فيها قبل مرحلة الاستقلال وبعدها محوراً رئيسياً للفيلم الجديد الذي أطلق عليه اسم (الطحين الأسود) من إنتاج المؤسسة العامة للسينما.

كان عقد الأربعينات في سورية أكثر عقود القرن العشرين إثارة، حيث تتالت فيه الأحداث الكبيرة تباعاً، مما فرض على الشعب السوري حالة من الاستنفار الدائم ومثال ذلك أحداث هذه القرية التي يرصدها الفيلم:

– عاش أهل القرية مرحلة نضال مسلح مرير ضد قوات الاحتلال الفرنسي والمعروف أن جبل العرب في سورية عاش ثورة شاملة بمدنه وقراه ضد الاحتلال عرفت باسم الثورة السورية الكبرى بقيادة سلطان باشا الأطرش امتدت مع سنوات الاحتلال لفترات طويلة متقطعة.. وكان رجال هذه القرية من المجاهدين المشاركين في مقارعة المحتلين.

– ورحل الأجنبي المحتل، ونالت البلد الاستقلال ولكن معاناة أهل القرية لم تنته، إذ بدأت من جديد مع المتسلطين في الواقع الاقتصادي رالاجتماعي مثل، الذين يستغلون الأراضي، ومثل (البيك) المسيطر على القرية مدعوماً من السلطة بالإضافة إلى أسباب أخرى كالفقر والمرض

والظلم الاجتماعي، وعدم تمكنهم من الوصول إلى حقوقهم الإنسانية المشروعة.

- في عام ١٩٤٨.. تحدث نكبة فلسطين وقيام دولة إسرائيل التي شردت أهالي فلسطين واغتصبت أراضيهم ونزح قسم كبير منهم إلى سورية، حيث كان لهذه النكبة أثر كبير على الناس ومنهم أهالي القرية.

- وفي العام التالي أي عام ١٩٤٩ بدأت لعبة الانقلابات العسكرية، حيث حدثت في هذا العام ثلاثة انقلابات عسكرية متتالية أحدثت شرخاً في حياة الناس، وأصبحت البلاد في حالة غريبة من عدم الاستقرار، وتفاقمت معاناة الناس في المدن والأرياف، ونال أهالي هذه القرية ما نال غيرهم من القرى.. وعلى الرغم من واقع المعاناة هذا فقد ظل رجال القرية صامدين، ولم يفقدوا الأمل في الوصول إلى حقهم في يوم من الأيام.

سألنا المخرج غسان شميط: ما سبب اختيارك هـذه القصة بالذات.. ألا تعتقد أن مثل هذه المواضيع تصنع ما يسمى (السينما الفقيرة).. فأجاب:

مادام الفن مسؤولية، وليس فانتازيا، فإن اختيار مثل هذه المواضيع أمـر واجب.. فالموضوع جزء من تاريخنا الحديث.. ومن تاريخ نضال شعبنا في سبيل الحصول على استقلاله..

وحول ما إذا قد اعتمد في الفيلم جانب التوثيق قال:

ليس بالضبط.. فأنا أحقق فيلماً روائياً وليس وثائقياً.. ولكن بذلت جهداً كبيراً في تقصي الأحداث وسيرة الأشخاص كما أني ابن المنطقة، وهذا ما ساعدني في مهمتي.

آه يا بحر:

ليست رواية «الدقل» التي أنتجتها السينما في سوريا هي أولى روايات «حنا مينة» التي تنتقل إلى الشاشة فهناك رواية« بقايا صور» إخراج نبيل المالح ورواية «الشمس في يوم غائم» إخراج محمد شاهين ورواية «على الأكياس» وقد أخرجها «قيس الزبيدي» باسم «اليازرلي» وأخيراً رواية «الدقل» التي أخرجها «محمد شاهين» باسم «آه.. يا بحر».

تعود أحداث الرواية إلى العشرينات والثلاثينات ومن هنا كانت صعوبة تحويلها إلى فيلم سينمائي وقد فرضت، الأحداث على المخرج نوعاً من الأسلوب المحلي المتواتر في المعالجة من خلال رحلة بطل الرواية «سعيد خزوم» للبحث عن والده البحار الذي كان يحاول أن يعوم صفائح زيت الكاز على باخرة غارقة في البحر فيقع أسيراً في أيدي الفرنسيين، وتتوالد إشاعة بأنه مات، ولكن زوجته أم سعيد «التي تقوم بدورها الفنانة منى واصف» لا تقتنع بفكرة موته، فيحاول ابنها البحث عن أبيه من خلال رحلة مضنية في مجتمع البحر والبحارة.

أن عملية إخراج هذا الفيلم كانت تجربة جديدة تختلف عن إخراج الروايات السابقة «لحنا مينة» وذلك بسبب نوعية الحدث، والفترة الزمنية وتنوع الشخصيات فمن خلال مسيرة البحث تتصاعد الأحداث لتقدم مشاهد من ملحمة بحرية تعج بنماذج وشخوص وعلاقات معقدة ومثيرة، ومتشابكة، وفي هذا نوع من المغامرة في الخروج عن المألوف والسهل التقليدي في عدد كبير من الأفلام العربية.. بالإضافة إلى الحدث الأساسي الذي أدخله هذا المخرج في نقل رواية صعبة، هي بين الروايات الثلاثين المميزة للروائي

«حنا مينة» إلى مشهدية الشاشة التي لا تزال متهمة بأنها لم تصل في كل ما قدمته من رويات إلى المستوى الإبداعي والأدبي لكتاب هذه الروايات.

* نعود إلى موضوع المؤسسة العامة للسينما لنقول على الرغم من أن إعادة ترميم البيت السينمائي الذي هو المؤسسة العامة للسينما ليس مهمة سهلة بعد مرور أربعين سنة على قيامه.. إلا أن الرصد الموضوعي يؤكد أن هناك حدثين مهمين ساهما ويساهمان في أداء هذه المهمة:

- الأول: الحوار الذي فتحته ورقة العمل التي قدمها السينمائيون للجهات المسؤولة حول وجوب إعادة النظر في واقع السينما السورية بشكل عام وواقع المؤسسة العامة للسينما بصورة خاصة واتخاذ التدابير والقرارات اللازمة في هذا المجال.

- الثاني: خطط العمل التي استدركت بها المؤسسة الخلل السابق والتي اعتمدت في السنوات الأربع الأخيرة والتي رافقتها نقلة نوعية في موضوع مهرجان دمشق السينمائي، خاصة وأنه بعد اثنين وعشرين عاماً، وبعد إحدى عشرة دورة امتدت بين دورته الأولى عام ١٩٧٩ ودورته الثانية عشرة عام ٢٠٠١ أصبح لهذا المهرجان الصفة الدولية إلى جانب بقية المهرجانات السينمائية الدولية التي تقام في مختلف عواصم ومدن العالم.

حاول السينمائيون السوريون من مخرجين وكتاب وعاملين في التصوير والمونتاج وغيره بالإضافة إلى النقاد السينمائيين، أن يتحركوا ويقولوا رأيهم في الواقع الذي وصلت إليه السينما السورية.

تداعى هؤلاء إلى المبادرة، وقرروا أن يقدموا للمسؤولين وفي مقدمتهم وزيرة الثقافة، اقتراحات عملية مفيدة أطلقوا عليها اسم «ورقة عمل» بدل

اسم (بيان) لما لكلمة (بيان) من وقع سلبي على الأذان يوحي بأنه نوع من الاحتجاج.

وحاول السينمائيون أن يكونوا موضوعيين ومقنعين في ورقة العمل التي تقدموا بها، وأن تتضمن حلولاً عملية للمشكلة القائمة التي استفحلت..

ولابد من التذكير بأن المرسوم الذي يحصر بالمؤسسة حق استيراد الأفلام السينمائية من جميع الأنواع والقياسات المعدة للعرض التجاري في الصالات السينمائية، والذي هو من المشاكل العامة في موضوع الخلاف، صدر في ١١/ ١١/ ١٩٦٩ ونص على أن تقوم المؤسسة بتوزيع الأفلام المستوردة داخل القطر السوري وخارجه مباشرة أو بالواسطة كما نصّ على اعتبار العقود المبرمة المسجلة في وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية، وإجازات الاستيراد الممنوحة لأفلام متعاقد عليها، والبضاعة المشحونة، والبضاعة المفتوح بها اعتماد مستندي قبل صدور المرسوم (ورقمه ٢٥٤٣) نافذة وفق الأصول المتبعة.

ويصدر وزير الثقافة التعليمات اللازمة لتنفيذ أحكام المرسوم وتلغى جميع الأحكام المخالفة له..

أما ورقة العمل التي قدمها السينمائيون فتؤكد منذ البداية أزمة واقع الإنتاج (فيلم واحد في العام) والقطيعة بين السينما والحياة الاجتماعية، والغربة بين الجمهور وطقس الحضور، وخراب صالات العرض وعدم توافر الأفلام التي يمكن أن تشاهد.

وتؤكد ورقة العمل إنها أزمة وليست واقعاً ميؤوساً منه، فهنالك كوادر كبيرة ومتميزة، وخبرات كافية للبدء بورشات كبرى، وأساس جيد لبنية تحتية

قابل للتطوير، وتعلق ملموس بالسينما من المهتمين والمختصين في جميع المجالات العامة والخاصة وتشيد ورقة العمل بإنشاء المؤسسة العامة للسينما وتؤكد أنه كان فعلاً حيوياً يحمي المصالح الوطنية لأن دوره الجوهري في ميدان الثقافة الوطنية ضروري وخاصة بالنسبة لهذه الصناعة الاستراتيجية وتطالب ورقة العمل بحصة كافية من المال في توزيع الدخل الوطني ليصبح دعم الإنتاج بنداً في دراسة وإقرار ميزانية الدولة.

كما تطالب الورقة بالانفتاح على الإنتاج المشترك السوري والعربي والعالمي، فنشوء صناعة السينما يتطلب قطاعاً عاماً قوياً وحاضراً ومنفتحاً على تعدد الجهات المنتجة.

وأكد مقدمو ورقة العمل هذه أن السينما في بلادنا خارج دورة الحياة طالما هي خارج السوق، وإذا كان الفيلم السوري الواحد في العام يحقق حضوراً ثقافياً ووطنياً لسورية في المهرجانات العالمية وعلى أقلام وألسنة أهم النقاد في العالم فذلك لأنه كان وما يزال ينتج بكثير من الحب والتطوع والابتكار رغم حصار الشرط الإنتاجي المقترح.

ويقول ملخص ورقة العمل:

إن ألف باء مشروع الخروج من الأزمة هي:

أ - دعم الدولة للسينما، مالياً وإدارياً، وبما يكفي لإحيائها ثم تطويرها، والتعامل معها كجزء رئيس من الواجب الثقافي ذي الأولوية. (حصة للإنتاج السينمائي من الدخل الوطني - موازنة الدولة).

ب - تطوير المؤسسة العامة للسينما، قوانين وآليات عمل. لحساب الثقافة والتقدم وحرية الإبداع.

ج – التعددية والتكامل في جميع المجالات، الرأي والقرار والإبداع والإنتاج والاستيراد والصالات ضمن خطة تتصدر أسسها الثقافية الوطنية، يكون القطاعان العام والخاص أعمدتها.

وقد وقع ورقة العمل:

– المخرجون: عبد اللطيف عبد الحميد – نبيل المالح – غسان شميط – ريمون بطرس – باسل الخطيب – سمير ذكرى – أسامة محمد – نضال الدبس – عمر أميرلاي – واحة الراهب – ثائر موسى – رياض شيا – فهد ميري – عصام حبيب سليمان – عيسى حداد – وليد حريب محمد قارصلي – هند ميداني عبد الغني بلاط – محمد زاهر سليمان – محمد بدر خان – جورج كنعان بدرية – حسين موسى – موفق قات.

– المونيتيريون: أنطوانيت عازرية – محمد علي المالح – هيثم القوتلي، زهير داية – علي ليلان.

– كتاب السيناريو: غسان الجباعي – محمود عبد الواحد – محمد مرعي فروح.

– النقاد السينمائيون: محمد الأحمد – رفيق الأتاسي – بندر عبد الحميد – جان إلكسان.

– مديرو التصوير : عبده حمزة – هشام المالح.

– مديرو إنتاج: بيان طرابية – حسين البرم.

– أصحاب دور السينما: مأمون سري (سينما دنيا) هيثم حتاحت (سينما الزهراء) شماس وأتاسي (سينما دمشق) مسعود إخوان (سينما أمير) أكرم المهايني (سينما الفردوس) د. إبراهيم نجمة (سينما الخيام والسفراء).

وكان المدير العام للمؤسسة العامة للسينما بالوكالة، المخرج محمد شاهين قد دعا لاجتماع تمهيدي موسع بناء على توجهات الوزيرة في المبنى الرئيسي لمؤسسة السينما ضم أصحاب الاختصاص بالمؤسسة، وبعض أصحاب صالات العرض في مدينة دمشق، لدراسة أوضاع الصالات السينمائية وقد أكد مدير المؤسسة أن المجتمعين اتفقوا على مجمل القضايا المطروحة، وكان أهمها ضرورة تعديل بعض الأنظمة النافذة والتي لم تعد تحقق الغايات التي وجدت من أجلها بسبب التطور الكبير الذي تشهده السينما حالياً..

يقول محضر الاجتماع:

بحثت في هذا الاجتماع أوضاع الصالات وكافة المواضيع المتعلقة بها، وموضوع استيراد الأفلام بشكل موسع حيث اتفق المجتمعون على ضرورة تحديث بعض القوانين الناظمة لعمل الصالات في القطر، لتتناسب مع التطورات التقنية الكبيرة التي تشهدها السينما حالياً، لذلك اتفق الحاضرون على تشكيل لجنة ثنائية من السيدين هيثم حتاحت عن أصحاب الصالات ويوسف دك الباب عن المؤسسة العامة للسينما، وقد اجتمعت اللجنة فور انتهاء الاجتماع وبحضور مدير التوزيع والصالات بالمؤسسة حيث توصلت اللجنة إلى التوصيات التالية:

١ - موضوع استيراد الأفلام: ضرورة السماح للقطاع الخاص باستيراد الأفلام السينمائية المصورة والمعدة للعرض التجاري عن طريق المؤسسة العامة للسينما لقاء عمولة تتقاضاها المؤسسة تحدد لاحقاً بقرارات أصولية.

٢ – السعي لدى الجهات المختصة لتقديم الإعفاءات المالية والضريبية وبعض الرسوم اللازمة لتحديث وتجديد الصالات القائمة حالياً، ولإنشاء صالات جديدة أسوة بباقي المنشآت السياحية المشاركة بالنشاط وعلى الأخص صالتي سينما الشام اللتين مضى على إنشائهما أكثر من عشرين عاماً وما تزالان تحصلان على الإعفاءات.

٣ – العمل على إعفاء دور العرض في سورية من رسم الملاهي الذي بُدئ بتطبيقه منذ أكثر من خمسين عاماً، لكون صالات السينما هي صالات لعرض الأفلام وليست ملاهي.

٤ – السعي لدى الجهات المختصة لإعفاء المزادات التي تجريها المؤسسة العامة للسينما من رسم المحافظة والمقدرة بنسبة ٦% من قيمة المبيعات، والتي تفرض على من ترسو عليه المزاودة سواء كانت بالظرف المختوم أو مزاودة علنية، لأن المبلغ سينعكس في كل الأحوال على المؤسسة العامة للسينما.

وقد رفعت وزيرة الثقافة مذكرة إلى رئاسة مجلس الوزراء حول أوضاع المؤسسة العامة للسينما فعقد اجتماع للجنة وزارية لدراسة المذكرة، مؤلفة من السادة:

- نائب رئيس مجلس الوزراء للشؤون الاقتصادية.
- وزير المالية.
- وزير الإعلام.
- وزيرة الثقافة.

وتم استعراض المذكرة التي تضمنت ما يلي:

أولاً: في أسباب نقص الإيرادات والسيولة النقدية:

- ارتفاع سعر الدولار عدة مرات من ١١,٢٥ ل.س إلى ٤٦,٥ ل.س وبالتالي سعر الفيلم المستورد.

- انخفاض رسوم دعم السينما التي ترد للمؤسسة عند بيع بطاقات الدخول لصالات السينما.

- ارتفاع تكاليف الإنتاج السينمائي.

ثانياً: في موضوع دعم أصحاب الصالات والفعاليات السينمائية:

- مع استمرار المؤسسة باستيراد الأفلام استناداً لمرسوم الحصر لعام ١٩٦٩، السماح لأصحاب الصالات والفعاليات السينمائية المسجلين لدى غرف التجارة السورية باستيراد الأفلام عن طريق المؤسسة العامة للسينما وباسمها، مقابل عمولة.

- منح إعفاءات جمركية لمستلزمات تحديث الصالات من تجهيزات وآلات ومعدات.

- تشجيع إقامة صالات سينمائية جديدة عن طريق تشميلها بقانون الاستثمار.

- إعادة تصنيف الصالات السينمائية في ضوء استجابة أصحابها لأعمال الإصلاح والتحديث.

ثالثاً: في موضوع الإنتاج السينمائي المشترك:

- أنجزت المؤسسة عدداً من الأفلام الجدية من إنتاج مشترك.

- وفرت المؤسسة لمنتجي القطاع الخاص كافة الخدمات التقنية والفنية للأفلام المحققة في سورية.

- عملت المؤسسة على تنشيط الإنتاج المشترك السينمائي مع جهات عربية وأجنبية.

وانتهت المذكرة إلى حاجة المؤسسة العامة للسينما لدعم مالي فوري كما يلي:

- مئة مليون ليرة سورية لدعم الإنتاج السينمائي لفيلمين مدرجين في خطة هذا العام والتحضير لفيلمين في العام القادم.

- ٣٤٠,٠٠٠ دولار أمريكي لاستكمال شراء أجهزة متقدمة متعاقد عليها.

وبعد النقاش والمداولة تقرر ما يلي:

١ - رفع حصر استيراد الأفلام السينمائية من قبل المؤسسة العامة للسينما والسماح لأصحاب الصالات السينمائية المسجلين لدى غرف التجارة السورية، باستيراد الأفلام السينمائية مقابل دفع عمولة للمؤسسة العامة للسينما، وتكلف وزارة الثقافة بإعداد القرار اللازم لذلك.

٢ - إعادة تصنيف الصالات السينمائية في ضوء استجابة أصحاب الصالات للنهوض بأعمال إصلاح وتحديث الصالات وتم تقديم التسهيلات اللازمة لذلك.

٣ - إعادة النظر في أسعار تذاكر الدخول بعد استكمال أعمال التحديث للصالات.

٤ - تستمر المؤسسة العامة للسينما في إنتاج افلام ذات نشاط سياحي إعلامي توثيقي، كما يتاح للمؤسسة القيام بإنتاج مشترك مع القطاع الخاص المحلي والعربي.

٥ - الموافقة على تخصيص مبلغ /٣٤٠٠٠٠ دولار/ أمريكي لاستكمال شراء أجهزة متقدمة متعاقد عليها.

٦ – يتاح للمؤسسة العامة للسينما استثمار التجهيزات المتوفرة لديها بتأجيرها للقطاع الخاص لإنتاج الأفلام حسب الأنظمة النافذة.

٧ – تكلف وزارة الثقافة بإعداد مذكرة حول: التسهيلات المطلوبة لاستيراد الأفلام السينمائية والتجهيزات اللازمة لتحديث صالات العرض السينمائية.

– تحويل المؤسسة إلى هيئة ذات طابع إداري .

وقد صدق السيد رئيس مجلس الوزراء على محضر الجلسة ووافق على تخصيص القطع المطلوب في حال وجود اعتماد مقابل بالموازنة.

وهكذا أغفلت اللجنة الوزارية أمرين هامين أولهما موضوع إنتاج أفلام روائية طويلة وهو الهدف الأساسي من إنشاء المؤسسة، وعدم تخصيص المئة مليون ليرة سورية المطلوبة لاستكمال إنتاج الأفلام الروائية في المؤسسة.

– وقد رفع مدير مؤسسة السينما إلى وزيرة الثقافة الكتاب التالي حول الموضوع:

بعد الإطلاع على محضر اجتماع اللجنة الوزارية التي درست أوضاع المؤسسة العامة للسينما وما خلصت إليه من قرارات وجدنا أن فقرة مهمة ربما سقطت سهواً، تتعلق بإنتاج الأفلام الطويلة، فقد ورد في الفقرة الرابعة من هذه القرارات: تستمر المؤسسة العامة للسينما بإنتاج أفلام ذات نشاط سياحي إعلامي إعلاني توثيقي.

هذه الفقرة إن لم تتضمن عبارة (تقوم المؤسسة العامة للسينما بإنتاج أفلام طويلة) فقد ألغت المهمة الأساسية من إحداث المؤسسة العامة للسينما

وبالتالي جوهر المرسوم التشريعي الذي أحدثت بموجبه هذه المؤسسة للأسباب التالية:

١ - أورد المرسوم التشريعي ٢٥٨ لعام ١٩٦٣ في مادته الثالثة وفقرته /ب/، توجيه الإنتاج السينمائي في خدمة الثقافة والقضايا القومية، وللمؤسسة في سبيل تحقيق هذه الأغراض أن تعمل على إنتاج وشراء واستئجار واستثمار الأفلام القصيرة من تعليمية وثقافية والأفلام الطويلة ذات الصفة القومية أو التي تساعد على رفع المستوى الفني والخلقي والثقافي للشعب.

٢ - من أجل ذلك أوفدت الدولة - ومنذ سنوات ولا تزال توفد - لصالح المؤسسة العامة للسينما عدداً كبيراً من الطلاب إلى مصر ودول أوربية (الاتحاد السوفيتي، تشيكوسلوفاكيا، النمسا، فرنسا،.. الخ) لدراسة الفن السينمائـــي بمختلف الاختصاصات، وقد عاد هؤلاء ليسهموا في دعـــم المسيرة الفنية السورية في مجال الإنتاج السينمائي، وحققت أفلامهم على المستوى المحلي والعربي والعالمي مكانة مشرفة، وخصوصاً منها ما يتصل بقضايانا الوطنية والقومية والاجتماعية ضمن التوجه الوطني القومي، إضافة إلى مساهمتهم في تخريج كوادر فنية للسوق المحلية وحتى العربية باختصاصات متعددة كان لها دور فعال في نهضة الحركة الفنية التي تشهدها سوريا في مجال الأعمال التلفزيونية والسينمائية.

٣ - منذ سنوات وضع قائد الأمة الرئيس الراحل حجر الأساس لإقامة مدينة سينمائية، الغاية منها إنتاج أفلام سينمائية طويلة ذات الصفة القومية والاجتماعبة أو التـــي تساعد على رفع المستوى الفني والخلقي والثقافي للشعب كما نص عليه مرسوم إحداث المؤسسة العامة للسينما.

٤ - وأيضاً ومنذ سنوات وتحت رعاية رئيس الجمهورية تقيم وزارة الثقافة كل سنتين مهرجاناً سينمائياً دولياً أصبح علامة مميزة في مسيرة الثقافة في سورية، فليس من الطبيعي أن تقيم سورية مثل هذا المهرجان الكبير، من دون أن تشارك بفيلمين طويلين على الأقل، إذ أن عدم المشاركة سيطرح الكثير من التساؤلات المحلية والعربية والدولية حول نهاية السينما في سورية.

٥ - تنص الفقرة /٤/ من قرار اللجنة على أن تستمر المؤسسة بإنتاج أفلام ذات نشاط سياحي إعلامي إعلاني توثيقي.

إن هذه النوعية من الأفلام عدا التوثيقية منها يتم على أشرطة فيديو، يتولى التلفزيون العربي السوري السياحية منها، أما الأفلام الإعلانية فيقوم بها القطاع الخاص بتكليف من الشركات الراغبة بذلك.

٦ - لا يمكن للقطاع الخاص أن يكون بديلاً للقطاع العام فيما ذهب إليه المرسوم التشريعي ٢٥٨ لعام ١٩٦٣ فيما يخص عملية الإنتاج السينمائي بل رديفاً داعماً له.

كما أن فقرة مهمة في قرار اللجنة الوزارية لم تأت على موضوع الإنتاج المشترك مع دول أجنبية بينما مرسوم انشاء المؤسسة ونظامها قد أتيا على ذلك.

واقتصر قرار اللجنة على التوجيه نحو الإنتاج المحلي والعربي، في حين لم يشهد القطاع الخاص في سورية أي نشاط في السنوات الأخيرة، وأن الإنتاج المشترك مع الجهات الأجنبية هو باب واسع، لإيصال الصوت الثقافي الوطني والقومي إلى العالم، بالإضافة إلى إمكانية الربح.

نحن على يقين – يتابع المدير العام للمؤسسة – من أنك تدركين دور المؤسسة العامة للسينما كمنبر ثقافي قومي، وأنها حققت من خلال العديد من الأفلام التي أنتجتها ما هدف إليه المرسوم التشريعي ٢٥٨ لعام ١٩٦٣ والمذكرة التي تقدمت بها اللجنة الوزارية والتي أتت على موضوع دعم الإنتاج السينمائي في مجال الأفلام الطويلة تنم ولا شك عن إدراك كبير وعميق للدور الثقافي المنوط بالمؤسسة العامة للسينما، وخصوصاً الآن، ونحــن نواجه غزواً ثقافياً صهيونياً خطيراً وكبيراً بعد أن هرول من هرول، وهناك من ينادي بالعولمة والانفتاح نحو الصهيونية وهاهي إسرائيل تسعى لبناء مدينة سينمائية على شاطئ إيلات تكون بمثابة هوليود الشرق الأوسط، لتحقيق أهدافها في الغزو الثقافي عن طريق هذا الفن.

ويتابع في آخر المذكرة: إننا لعلى ثقة من أن التباساً ما حدث في الفقرة /٤/ من مقررات اللجنة الوزارية وثقتنا بك وباللجنة التي درست أوضاع المؤسسة العامة للسينما كبيرة في إضافة إنتاج أفلام سينمائية طويلة لهذه الفترة، لأن هذا هو الهدف أصلاً من وجود المؤسسة. ولم تكن مذكرة المدير العام للسينما هي الاحتجاج الوحيد على قرارات اللجنة الثقافية التي أغفلت موضوع إنتاج الأفلام الروائية، لأنها بهذا تلغي أهم مهام المؤسسة.. فقد نشرت الصحف تعليقات حول هذا الموضوع.

وهكذا نجد أن أكثر من تحرك قام في هذا الميدان حول موضوع السينما، إن كان من السينمائيين، أو من المؤسسة العامة للسينما، ولكن مشكلة السينما السورية، كما هي مشكلة سينمائية عربية هــي التمويل المالي، خاصة بعد أن ارتفعت كلفة إنتاج الأفلام لعــل هذا السبب كان الأساسي في

توقف المؤسسة عن الإنتاج لمـــدة ثلاث سنوات حتى أنـــنا خشينا عليها من الشلل لأن هذا يعنـــي نهاية آخر قلاع القطاع العام في السينما العربية.

ولعل الشعار الذي رفعه مهرجان دمشق السينمائي الدولي في دورته الثانية عشرة (السينما تجدد شبابها) يجسد إلى حد بعيد النقلة الجديدة التي حققتها المؤسسة العامة للسينما مؤخراً أن كان في خطط الإنتاج أو في تطوير المهرجان منذ دورته الثانية عشرة ثـم في دورته الثالثة عشرة التي كان شعارها (دمشق تحتضن العالم)..

وقد أثار البعض تساؤلاً: كيف لدولة لا تنتج أكثر من فيلم أو فيلمين أن تحتضن العالم.. ولعل الجواب يكمن في: «إذا كنا لا ننتج سوى فيلم أو فيلمين في مرحلة فنية .. هل علينا أن نرفس العالم.. وكيف لا نستنكر على دبي التي ليس فيها سينما أن تقيم الدورة الأولى لمهرجانها السينما في نهاية عام ٢٠٠٤ تعرض فيه عشرات الأفلام العربية والأجنبية وقد رصدت له ميزانية قدرها ستة ملايين دولار (مهرجان دمشق الثالث عشر الذي استضاف ٤٥٠ فيلماً كلف نحو نصف مليون دولار فقط).

وهناك موضوع آخر وهو اتهام المؤسسة بأنها تتيح العمل لمخرجين دون غيرهم وأن النصوص متراكمة دون أن تتاح لها فرص التحقيق والإنتاج.

والواقع يقول:

- قدم المخرج محمد شاهين خمسة سيناريوهات فأخرج خمسة أفلام.
- قدم المخرج عبد اللطيف عبد الحميد ستة سيناريوهات فأخرج ستة أفلام.
- قدم أسامة محمد سيناريوهين فأخرج فيلمين.
- قدم رياض شيا سيناريوهاً واحداً فأخرج فيلماً واحداً.

- قدمت واحة الراهب سيناريوهاً واحداً فأخرجت فيلماً واحداً.
- قدم ماهر كدو سيناريوهاً واحداً فأخرج فيلماً واحداً.

وفي حواره مع الناقد فجر يعقوب قال المخرج عبد اللطيف عبد الحميد في جريدة الحياة (١٣ فبراير ٢٠٠٤) بمناسبة عرض فيلمه الأخير (ما يطلبه المستمعون) وجواباً على سؤال وجه إليه: ما هو سر عملك على كم من الأفلام يعتبر الأكبر نسبياً بين زملائك المخرجين في مؤسسة السينما:

ليس هناك سر أو أي شيء من هذا القبيل. المؤسسة تطلب مني المشاريع دائماً لأنني دقيق في مواعيدي، وليس لي ذنب في أن زملائي يتقدمون بمشاريعهم كل خمس أو ست سنوات، وبالنسبة إلى الكم الأكبر الذي تتحدث عنه، إليك كشفاً به ولك أن تقارن: «ليالي ابن آوى» ١٩٨٨ - «رسائل شفهية» ١٩٩١ - «صعود المطر» ١٩٩٤ - «نسيم الروح» ١٩٩٨ - «قمران وزيتونة» إنتاج قطاع خاص ٢٠٠١ - «ما يطلبه المستمعون» ٢٠٠٣.

ويمكن للقارئ أن يراجع ثبتاً بالأفلام التي أنتجها القطاع العام في سورية مع مصادر ومراجع هذا الفصل (١٤).

المصادر والمراجع:

١ - في عام ١٩٠٨ جاء إلى مدينة حلب جماعة أجانب عن طريق تركيا وعرضوا صوراً متحركة وصفت بأنها (عجيبة) من خلال آلة متنقلة تحرك الصور فيها أفقياً.

٢ - أخرج أيوب بدري وعدد من رفاقه عام ١٩٢٨ أول فيلم روائي سوري، وكان صامتاً بعنوان (المتهم البريء).

٣ - مسيرة السينما السورية - التوجه الوطني والهوية المميزة - مجلة تشرين الأسبوعية - العدد ٣٩ - تاريخ ٣٠ تشرين الثاني ١٩٩٨.

٤ - المصدر السابق.

٥ - جان إلكسان - كتاب (تاريخ السينما السورية) الصادر عن وزارة الثقافة.

٦ - أفلام تبتعد عن التسلية، مجلة الكويت - العدد ١٢١.

٧ - سلمى كامل - السينما السورية تاريخ وتطور - ملف (البعث) عن السينما في سورية تاريخ ٦/ ١١/ ٢٠٠٠.

٨ - عمار أحمد حامد - النهضة السينمائية السورية - صحيفة البعث - تاريخ ١٨/ ١١/١٩٩٧.

٩ - المصدر السابق.

١٠ - جان إلكسان، كتاب (تاريخ السينما السورية) مصدر مذكور.

١١ - محمد الأحمد - مداخلة حول الوضع السينمائي الراهن - جريدة النور تاريخ ٢٤/٣/٢٠٠٤.

١٢ - المصدر السابق.

١٣ - المصدر السابق.

١٤ - بذل الباحث والناقد المصري محمود قاسم جهوداً مضاعفة في تأليف كتابه (الفيلم الروائي السوري) الذي صدر ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية (المؤسسة العامة للسينما) عام ٢٠٠٢، ونضع فما يلي قائمة الأفلام المنتجة في القطاع العام حتى عام ٢٠٠٣:

- سائق الشاحنة: . بوشكو فوتشينيتش.
- رجال تحت الشمس: نبيل المالح ومروان مؤذن ومحمد شاهين.
- حتى الرجل الأخير: أمين البني.
- السكين: خالد حمادة.
- الفهد: نبيل المالح.
- المخدوعون: عام ١٩٧٣ توفيق صالح.
- وجه آخر للحب: محمد شاهين.
- العار: عام ١٩٧٤ بشير صافية وبلال صابوني ووديع يوسف.
- اليازرلي: قيس الزبيدي.
- الحياة اليومية في قرية سورية: عمر أميرالاي.
- السيد التقدمي: نبيل المالح.
- المغامرة: محمد شاهين.
- كفر قاسم: برهان علوية.
- مطلوب رجل واحد: ١٩٧٥ جورج نصر.
- الاتجاه المعاكس: مروان حداد.
- الأحمر والأبيض والأسود: بشير صافية.
- الأبطال يولدون مرتين: عام ١٩٧٩ صلاح دهني.
- بقايا صور: نبيل المالح.
- القلعة الخامسة: بلال الصابوني.
- حبيبتي يا حب التوت: مروان حداد.
- المصيدة: وديع يوسف.
- حادثة النصف متر: سمير ذكرى.
- حب للحياة: بشير صافية.
- قتل عن طريق التسلسل: محمد شاهين.
- أحلام مدينة: محمد ملص.

- الشمس في يوم غائم:	محمد شاهين.
- وقائع العام المقبل: عام ١٩٨٨	سمير ذكرى.
- نجوم النهار: عام ١٩٩٠	أسامة محمد.
- ليالي ابن آوى: ١٩٩١	عبد اللطيف عبد الحميد.
- رسائل شفهية:	عبد اللطيف عبد الحميد.
- الطحالب: عام ١٩٩٣	ريمون بطرس.
- كومبارس:	نبيل المالح.
- شيء ما يحترق:	غسان شميط.
صهيل الجهات: عام ١٩٩٤	ماهر كدو.
- آه يا بحر: عام ١٩٩٥	محمد شاهين.
- اللجاة:	رياض شيا.
- صعود المطر: عام ١٩٩٧	عبد اللطيف عبد الحميد.
- الترحال: عام ١٩٩٨	ريمون بطرس.
- تراب الغرباء: .	سمير ذكرى.
- نسيم الروح: عام ٢٠٠١	عبد اللطيف عبد الحميد.
- الطحين الأسود:	غسان شميط.
- قمران وزيتونة: عام ٢٠٠٢	عبد اللطيف عبد الحميد.
- صندوق الدنيا:	أسامة محمد.
- رؤى حالمة: عام ٢٠٠٣	واحة الراهب.
- ما يطلبه المستمعون:	عبد اللطيف عبد الحميد.

الفصل الرابع

السينما في لبنان

على الرغم من البداية المبكرة للسينما في لبنان (فيلم مغامرات الياس الحبروك عام ١٩٢٩) وإنتاجها ثلاثمئة فيلم، فجميع أحاديث السينمائيين والنقاد عن هذه السينما لاتثير إلا التشاؤم، وعن مختلف مراحل الإنتاج السينمائي اللبناني، بما في ذلك مرحلة الحرب الأهلية وما بعدها..

ومنذ نهاية القرن العشرين بلغ عدد المتخرجين من معاهد سينمائية في لبنان رقماً يتعدى الـــ ٦٠٠ متخرج ومتخرجة وذلك مع بداية هذا النوع من التخصص في جامعات لبنان منذ بداية التسعينات، ومع هذا لايجد هؤلاء أي فرص عمل أمامهم

من هنا، فإن السينما اللبنانية كانت السباقة إلى النزوح لأنها تعرضت قبل غيرها للهجرة المبكرة فرأينا أن معظم المخرجين السينمائيين الذين لمعت أسماؤهم، وحققوا أفلاماً ناجحة، حملوا كاميراتهم ليتركوا بيروت إلى غير رجعة.. ومن هنا فإن ما ينتج لايمكن أن يشكل ظاهرة سينمائية وحقيقية.. وكانت رحلة السينما اللبنانية من خلال:

- بدايات الأفلام الروائية عام ١٩٢٩.

- صدور قانون الترخيص بالتصوير السينمائي.
- تأسيس شركات وإنتاج عدد من الأفلام.
- إنشاء شركة منار فيلم عام ١٩٣٣ وإنتاج بعض الأفلام التي بدت هزيلة.
- مرحلة جديدة بعد الاستقلال وإنتاج فيلمين من إخراج علي العريس.
- كان عدد الأفلام التي أنتجها السينمائيون الرواد بين أعوام ١٩٢٩ – ١٩٥٢ ثمانية أفلام فقط.
- ظهور أسماء مخرجين جدد في استديو الأرز.
- ظهور المخرج جورج نصر عام ١٩٥٧ وفيلمه الشهير (إلى أين).

وأخرجت بعد ذلك مجموعة من الأفلام كان يمثل فيها فنانون مصريون من أجل ضمان التسويق.

وانتعشت السينما اللبنانية بسبب توفر معدات الإنتاج وتوفر الفنيين والنظام الاقتصادي الحر وجمال الطبيعة، وفتح باب الإنتاج المشترك وإنشاء مركز للسينما والتلفزيون، ووضع تشريع سينمائي يتلاءم وأوضاع الصناعة في لبنان، وتنظيم مكتبة سينمائية، وظهور عدد من للمخرجات المجتهدات.. وعندما قامت الحرب كان الاتجاه بصورة عامة نحو الأفلام التسجيلية.

وقد ارتبطت تجربة السينمائيين اللبنانيين الشبان دائماً بظروف و نشأة السينما اللبنانية وإمكانات السينمائي وعدته التقنية.

ومنذ بدايات العمل السينمائي كان هناك اتجاهان:

الأول اختار السهولة والسرعة ونفذ أفلاماً لم تترك أثراً يذكر في السينما الجادة.

والثاني انطلق من رؤية جديدة كشف الأشياء وتعريتها بلغة سينمائية جديدة في أسلوبها وطريقة تقديمها الأشياء، إضافة إلى البعد الثقافي الذي أرادت نشره وتعميمه (١) .

وفي حين أعلن مهرجان الإسكندرية (٢٠٠٢) فوز فيلم (لما حكيت مريم) للبناني أسد فولاد كار بجائزة أفضل فيلم في المهرجان وفوز بطلته برناديت حديب بجائزة أفضل ممثلة، عرض مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والوثائقية أفلاماً عدة تنتمي إلى السينما اللبنانية الشابة والجديدة وقد تميز بينها فيلم بعنوان (قريب بعيد) لاليان الراهب (٢) .

وقد نشرت مجلة (فن)، المجلة اللبنانية الفنية المتميزة التي صدرت في لبنان ثم توقفت بعد ذلك ملفاً مهماً عن السينما اللبنانية بمناسبة تنظيم مهرجان في باريس بعنوان (بيروت.. ألف صورة وصورة).. وفي هذا الملف استرجاع لمسيرة السينما اللبنانية في بعض تفاصيلها كما في المراحل التالية:

بدأت السينما في لبنان وفي مجال تصوير الأفلام الروائية مع الفيلمين الصامتين (مغامرات الياس الحبروك) عام ١٩٢٩ و(مغامرات أبو عبد) عام ١٩٣١ اللذين تولى إخراجهما وتصويرهما الإيطالي جوردانو بيدوتي، وهو سائق لأحد وجهاء بيروت كانت السينما هوايته فأقام استديو بسيطاً، ورصد في فيلمه الأول حكاية مغترب لبناني يعود من أمريكا ويلتقي الأهل والأقارب ويقص عليهم مشاهدته في دنيا الاغتراب، ولم يعرض الفيلم إلا مرة واحدة بتاريخ ١٤ آذار (مارس) عام ١٩٣٢ بسبب إتلافه.

أما الفيلم الثاني فيعالج أيضاً موضوعاً مماثلاً عن عودة أبو عبد من أفريقيا والمغامرات التي تعرض لها هناك.

وفي عام ١٩٥١ حضر إلى لبنان فريق من التقنين المصريين على رأسهم المخرج حسين فوزي لتصوير فيلم أبطاله لبنانيون وهو الأول من إنتاج مشترك.

وقبل ذلك كان نزوح عدد من الفنانات اللبنانيات إلى مصر حيث لعبن دوراً مهماً في السينما المصرية.

آسيا داغر:

أول فنانة لبنانية شاركت في السينما المصرية كانت آسيا داغر، حين اختارتها الممثلة والمنتجة المصرية المعروفة عزيزة أمير لتشارك في بطولة أول فيلم مصري «ليلى»، وكان ذلك عام ١٩٢٢.

بعد «ليلى» انتقلت آسيا من أدوار الكومبارس إلى نجمة أولى. ونالت إعجاب المشاهدين بجمالها وأدائها الدرامي البارع في العديد من الأفلام التي قامت ببطولتها ومنها: «غادة الصحراء» و«وخز الضمير» و«عيون ساهرة» و«عندما تحب المرأة». ولم تكتف آسيا بالتمثيل فقط، بل أسست شركة للإنتاج السينمائي في مصر في العام ١٩٢٧ هي شركة «لوتس فيلم» والتي يعتبرها المؤرخون الفنيون أقدم الشركات السينمائية المصرية. وأنتجت آسيا من خلالها ٣٥ فيلماً كان آخرها فيلم «صلاح الدين الأيوبي» الذي أصبح من علامات السينما المصرية.

ماري كويني:

ماري كويني هي ابنة أخت آسيا التي أرسلت تستدعيها مع والدتها، وعاشتا مع آسيا. وحين بلغت ماري الثانية عشرة من عمرها أدخلتها آسيا عالم السينما لتساعدها في الإنتاج. وأول إطلالة لها في السينما في دور

صغير مع خالتها في فيلم «غادة الصحراء» الذي يعد تاريخياً أول أفلام ماري كويني.

ونجح الفيلم ونجحت معه ماري، وقامت بعده ببطولة العديد من الأفلام خلال الفترة من ١٩٢٨ حتى ١٩٤٠ مع خالتها آسيا. لكن في العام ١٩٤٠ قامت ماري بأول بطولة مطلقة لها في فيلم «فتاة متمردة»، من إخراج زوجها المخرج الراحل أحمد جلال. ثم أسست معه استديو جلال للتصوير السينمائي. وبعد وفاة زوجها ابتعدت ماري عن العمل السينمائي وتفرغت لإدارة الشركة والاستديو ورعاية ابنها نادر جلال الذي أصبح من كبار مخرجي السينما المصرية. وبلغ عدد الأفلام التي قامت ببطولتها ماري ٢٣ فيلماً قامت بإنتاجها وبطولتها.

نور الهدى:

بعد وفاة اسمهان المفاجئة، قرر يوسف وهبي البحث عن مطربة لبنانية تحتل مكانتها في السينما المصرية، ولاسيما بعد نجاح فيلمها «غرام وانتقام».. وكان يوسف وهبي يشغل وقتها منصب الشريك والمدير الفني لاستديو نحاس. وبالطبع وافقه باقي الشركاء في الشركة من آل خوري ونحاس وهم من أصل لبناني. وسافر يوسف وهبي إلى البلد الذي طالما مثل على أرضه في رحلات فنية عديدة وهمس في أذن بعض أصدقائه برغبته، فرشحوا له فنانة سمراء دقيقة الجسم ناعمة الصوت وخفيفة الظل هي الكسندرا بدران، فاستمع إلى صوتها وأعجب به. وكان ذلك في العام ١٩٤٢، وأخذ معه صورها إلى القاهرة، وحين وافقه شركاؤه على اختيارها أرسل يستدعيها واختار لها اسماً فنياً هو «نور الهدى» وشاركته بطولة أول أفلامها

«جوهرة» ثم قدمها في ثاني أفلامها «برلنتي». ونجحت نور الهدى وتعددت أفلامها وبلغت ٢٤ فيلماً، ثم قررت العودة إلى الوطن في العام ١٩٥٣.

صباح:

المنتجة آسيا داغر ركبت بدورها زورق الموضة وأرادت من باب المنافسة الشريفة والمشروعة أن تقدم نجمة تنافس نور الهدى، فلجأت إلى قريبها وموزع أفلامها قيصر يونس الذي رشح لها المطربة «جانيت فغالي».

وقررت آسيا التعاقد معها، واختار لها المخرج بركات اسمها الفني الذي التصق بها «صباح».

وصورت أول أفلامها من إخراجه وكان بعنوان «هذا جناه أبي».

وقامت الشحزورة ببطولة ٧٠ فيلماً كان آخرها «ليلة بكى فيها القمر» مع حسين فهمي في العام ١٩٨٢.

نجاح سلام:

النجاح الكبير الذي حققته صباح ونور الهدى وقبلهما آسيا داغر وماري كويني، أغرى الكثيرات بتقليدهن والسفر إلى مصر، منهن نجاح سلام التي بدأت مشوارها الفني بالغناء في لبنان وسوريا عام ١٩٤٩، واستمرت حتى العام ١٩٥٢ قبل أن تقرر السفر إلى مصر.. لتقوم ببطولة ١٦ فيلماً. وفي منتصف السبعينات توقفت نجاح عن العمل في السينما لأن المناخ الفني الذي سيطر وقتها لم يعجبها،وخصوصاً أن الفيلم الاستعراضي انسحب أمام طوفان أفلام المخدرات والعنف (٣) .

ونتابع بقية مراحل السينما اللبنانية مع الملف المهم الذي نشرته مجلة (فن) من اعداد الناقد فادي توفيق الحويك كمايلي:

جاءت ظروف قذفت السينما اللبنانية فيها بأفضل أفلامها بعيداً عن هويتها الأصلية مع الفنان محمد سلمان الذي قام ببطولة (عروس لبنان) قبل أن يعتزل التمثيل والغناء والانصراف إلى الإخراج، فكانت باكورة افلامه اللحن الأول وهو سيكون الأول بين أربعين فيلماً له اعتمدت في تسويقها على اعتبارها امتداداً للسينما المصرية، والاعتماد بالتالي على المغنين والكومبينات التي تنبع من الظواهر الآنية في محاولة عاجلة لاستغلالها قبل أن تفقد بريقها.

إن الجمهور الذي لم يتجاوب مع الأفلام المحلية الخالصة، وهي التي راهنت عليه، ناهيك بانعدام الأسواق الخارجية لها، حمل أصحابها على التخلي عن أوهامهم بعدما أصاب بعضهم الإفلاس وقاد السينما المحلية إلى خط جديد ربحت فيه مادياً وخسرت من هويتها وخصوصيتها.

أول ما أثمره التلفزيون سينمائياً كان محاولات الشخصيتين الهزليتين فيه أبو سليم وشوشو لأن يكون لهما حضور سينمائي فكان للأول ستة أفلام وكان للثاني ثمانية أفلام بداية مع «أبو سليم في المدينة» و«شوشو والمليون» عامي ١٩٦٢ و١٩٦٣. والذي نجد له امتداداً اليوم مع كريم أبو شقرا منذ «المرمورة» - (١٩٨٥) وأفلامه اللاحقة الأربعة، وهذا إذا استثنينا له فيلم «الأسيرة» المختلف نوعياً.

بعد الفيلم الغنائي والهزلي بدأت مسيرة الفيلم البوليسي مع الممثلين وحيد جلال (العقد القاتل والعين الساهرة).. وإحسان صادق (الجواكر السوداء، بيروت ٠١١).. وهو اللون الذي انضم إليه لاحقاً فؤاد شرف الدين ومحمد المولى والذي يقترب بدوره من سلسلة أفلام الأخوين المصارعين

جان وأندريه سعادة (أول أفلامهما «الجبابرة» - ١٩٦٥). إلا أن أبرز فيلم بوليسي لبناني كان ذلك الذي مثله منير معاصري ومن إخراج غاري غرابديان عام ١٩٦٥، وهو قصة واقعية عن طريد العدالة «غارو» الذي يحمل الفيلم اسمه.. وتنبع أهمية الفيلم من مخرجه أي من غرابديان نفسه العاشق للكاميرا والشغوف بأفلام الحركة، بحيث عبر فيه عن رأيه وبإمكانات ضعيفة للغاية.

واعتقد البعض أن بالإمكان تحقيق أفلام جدية بالإمكانات والعناصر التقليدية. وأولى المحاولات المخيبة كانت مع «الأجنحة المتكسرة» - ١٩٦٤ - وهو أول فيلم لبناني ينقل عن عمل معروف. إذ إن إخراج يوسف معلوف لم يكن بأي حال قادراً على الوصول إلى لغة جبران، حتى مع وجود نضال الأشقر، في دور سلمى كرامة، وهي عنصر الفيلم الجيد الوحيد فيه.

المحاولات الجادة اصطدمت بعقبات إنتاجية حالت دون تكللها بالنجاح، وفي هذا المجال يمكن الإشارة إلى الفيلمين اللذين قام بإخراجهما الناقد الراحل سمير نصري «شباب تحت الشمس» و«انتصار المنهزم» عامي ١٩٦٦ و١٩٦٧. والفيلم الذي قام بإخراجه المونتير الفريد بحري «الأخرس والحب» (١٩٧٦)، وفيلم فيليب عقيقي «مملكة الفقراء» (١٩٦٨) حيث يعود له الإنتاج والقصة والإخراج والتمثيل، وفيلم جورج شمشوم «سلام بعد الموت» (١٩٧١)، وفيلم منير معاصيري «القدر» (١٩٧٢).

وفي تاريخ السينما اللبنانية فيلم ذكراه مأساوية، لكونه تسبب أثناء تصويره بحريق أدى إلى سقوط عشرين ضحية وهو«كلنا فدائيون»(١٩٦٨)، وهو أول فيلم لبناني روائي طويل عن الثورة الفلسطينية (قبله كان لكريستان غازي فيلم تمثيلي متوسط الطول بعنوان «الفدائيون»).

استشهد في الحادث كل من المخرج غاري غربديان والممثل سامي عطار والمنتج ادمون نحاس.

ولايستطيع المشاهد اليوم، وهو يرى على شاشة التلفزيون أفلام السيدة فيروز الثلاثة «بياع الخواتم» (١٩٦٥) و «السفر برلك» (١٩٦٧) و«بنت الحارس» (١٩٦٨) إلا أن يثنى على النوايا الصادقة لصانعي هذه الأفلام ولمقدرتهم على تجاوز المعوقات وترجمة تلك النوايا أعمالاً بريئة شفافة تتقدم بأشواط على سواها من غنائيات سينمائية محلية وتحتفظ بقدر لابأس به من إبداع الأخوين رحباني وإن كان «بياع الخواتم» - إخراج يوسف شاهين أفضلها، مع الإشارة إلى أنه في أعقاب تجربته اللبنانية اليتيمة هذه قال شاهين ما حرفيته «لبنان السينمائي لايطاق».

عام ١٩٧١ عرض لأول مرة فيلم لبناني ممنوع على من هم دون الـــ ١٨ سنة، كان عنوانه «سيدة الأقمار السوداء» لسمير خوري الذي اعتبر نفسه حينها أنه في منتصف الطريق بين السينمائيين برغمان وبورنوبل، بالنظر إلى سريالية الفيلم وغرائبيته.

وفي العام التالي أصاب النجاح التجاري الفيلم الأول لمخرج سيكون له العدد الأكبر من الأفلام في السنوات التالية، وهو «قطط شارع الحمراء» لسمير الغصيني. فالغصيني بمجموع أفلامه الذي يزيد على العشرين فيلماً يثير العجب لطريقته الناجحة دائماً في إقناع أصحاب رؤوس الأموال بتوظيف أموالهم في قطاع محفوف بالمخاطر كالسينما، ومن آخر مفاجآت الغصيني الإنتاج اللبناني - الكندي - الروسي الجديد «عملية الطائر الذهبي»، وقد يكون لما في هذه الأفلام من توابل ما تدفع بالفضول إلى

مشاهدتها. وبين أول فيلم لسمير الغصيني قبل الحرب، وأول فيلم له خلالها «حسناء وعمالقة» (١٩٨٠) كانت المحطات التالية التي تستحق أن نتوقف عندها:

عام ١٩٧٣ كان «طريق الأحلام» لهاري سركسيان أول فيلم لبناني ناطق بالفرنسية وكان «الغريب الصغير» (١٩٦١) لجورج نصر والذي لم يعرض في بيروت إلا بعد عشر سنوات على إنتاجه.

أول أعمال صبحي سيف الدين «الرجل الصامد» صور عام ١٩٧٥ وعرض بعد عشر سنوات وبعدما كان المخرج تمكن من تسويق فيلمين أحدهما بعنوان «عرس الأرض» والآخر «الجهة الخامسة».

بعدما حاز السيناريو جائزة مادية هامة منحتها له مؤسسة فرنسية رسمية، عمد المخرج برهان علوية، بالتعاون مع القطاع العام في سوريا إلى تصوير فيلمه «كفر قاسم» (١٩٧٥) والذي نال عنه جوائز عدة.

كان لانتخاب جورجينا رزق ملكة جمال الكون عام ١٩٧١، دور جعلها تشترك في ثلاثة أفلام ومسرحيتين. أما الأفلام فهي «غيتار الحب»، «الملكة وأنا» و«باي باي ياحلوة». من ملكات الجمال المحليات في السينما اللبنانية أذكر بتول عطار، سوزان أبو ناضر، غريس حداد ونيكول بردويل.

مع اندلاع الحرب بدأت أولاً الأفلام التسجيلية والوثائقية عنها، وكانت في معظمها منحازة. الفيلم التسجيلي الأول كان لجوسلين صعب وعنوانه «لبنان في الدوامة»(١٩٧٥)، بعده مباشرة كان فيلم جورج شمشوم «لبنان لماذا؟». وكان لأكثر من طرف عربي وأجنبي شهادته عن الحرب، وقد تجاوزها أحياناً إلى الأفلام الروائية كما في الجزائري «نهلة» (١٩٧٨)، والعراقي «القناص» (١٩٨٠)، والألماني «المزور» (١٩٨١).

وما أن لقي فيلم المغامرات «حسناء وعمالقة» (١٩٨٠) لسمير الغصيني الإقبال الجماهيري الكبير، حتى أخذت الأفلام اللبنانية تعرض بوتيرة منتظمة، وصلت إلى مايوازي فيلماً كل شهرين تقريباً.. فكان منها أفلام المغامرات والحركة للغصيني وليوسف شرف الدين، وكان منها أفلام الميلودراما كما في «عذاب الأمهات» و«سامحني حبيبي».

والأفلام الغنائية كما في «آخر الصيف» و«بلبل في لبنان»، وأفلام قصص الحب كما في «موعد مع الحب» و«حبي الذي لايموت»، وأفلام العقد النفسية كما في «لعبة النساء» و«شبح الماضي».. وبطبيعة الحال الأفلام الروائية عن الحرب اللبنانية.

ويمكن القول أن الموضوع الوطني بدأ يطرح نفسه سينمائياً عشية الحرب في «بيروت يا بيروت» (١٩٧٥) لمارون بغدادي، الذي تجري أحداثه بين عامي ١٩٦٨ و١٩٧٠ وفيه أربع شخصيات: امرأة برجوازية، قد ترمز إلى بيروت نفسها، وثلاثة رجال أحدهم برجوازي والثاني إيديولوجي منقلب يفشلان في علاقتهما معها. والشخصية الذكورية الثالثة الأهم، نازح من الجنوب يرفض بيروت ويعود من جديد إلى أرضه ليقاوم هناك. لم يعرض الفيلم مطلقاً لافي بيروت نفسها ولافي لبنان عموماً، أما عرضه العالمي فكان بعد عامين في باريس مع انعقاد مهرجان للسينما العربية هناك. وهو بهذا يمكن اعتباره فيلماً اختبارياً أو تجريبياً لمخرجه - مؤلفه.

أما الفيلم الأول المستوحى من الحرب نفسها فكان «الملجأ» (١٩٨١) لرفيق حجار، وهو المكان المزعوم الذي اختبأ فيه أبطال الفيلم بعد تعرضهم لنيران القناصة. وقد عرض الفيلم في شطري العاصمة ولكن بنسختين

مختلفتين. في حين ساهمت الكنيسة بتمويل «لبنان رغم كل شيء» (١٩٨١) مع مخرجه اندريه جدعون، وهو يعالج في مسارين متوازيين جانباً من تورط اللبنانيين في الحرب خلال ما تعيشه فتاة من جهة، وهو ما صور بالأسود والأبيض. وما تتخيله من جهة ثانية، والذي صور بالألوان.

عام ١٩٨٢ اشترك فيلم «حروب صغيرة» لمارون بغدادي في مهرجان «كان»، وبالتحديد في تظاهرة «نظرة ما»، وفي العديد من المهرجانات العالمية. والفيلم منفذ بتقنيات عالية ومع وجوه جديدة، لا يشرح ظروف الحرب ولا يقوم بتحليلها، بل يهتم بالجيل الذي شهد بداياتها فشوهته وتسببت في ضياعه.

ومع «بيروت: اللقاء» لبرهان علوية، الذي عرض في صالات باريس عام ١٩٨٣ ومحلياً لمرة واحدة، فقد كان الموضوع عن العلاقة بين شخصين من طائفتين مختلفتين، وهو ما تطرق إليه، وعلى نحو مختلف شكلياً رفيق حجار في فيلمه الثاني «الانفجار»، أما الميلودراميات التي كانت الحرب مادتها، والتي تستند إلى ما فحواه أن الأبرياء هم الذين يدفعون ثمن حرب لاذنب لهم فيها فتجلت وعلى نحو مباشر في: «الليل الأخير» «ورفعت الجلسة»، «في مهب الريح»، «الصرخة».

وكظاهرة معبرة عن تنامي الاهتمام لدى الرأي العام بالجنوب والمقاومة فيه، عرض عامي ١٩٨٤ و١٩٨٥ ثلاثة أفلام: «الجهة الخامسة»، «الجنوب الثائر»، و«معركة»، وإن كان مارون بغدادي هاجر نهائياً إلا أنه في إقامته الفرنسية نجح بأموال وتقنيات فرنسية في الخوض بعمق وعلى نحو فريد بالموضوع اللبناني، فكان له «الرجل المحجب» عام ١٩٨٧،

والذي حصل على جائزة أفضل ممثل في مهرجان البندقية، و«خارج الحياة» الذي نال عنه جائزة لجنة التحكيم في مهرجان «كان» لعام ١٩٩١، وإذا كان «الإعصار» (١٩٩٣) لسمير حبشي آخر فيلم في القائمة قد تعرض لمقص الرقابة، فالسؤال هو: هل سيكون الأخير؟

وإلى البقية الباقية من السينمائيين المخضرمين انضمت قافلة جديدة بفيلمين كما هو حال زيناردي حبيس وجورج غياض، أو فيلم واحد: فؤاد جوجو، هيني سرور، روجيه عساف، رندة الشهال، سمير حبشي وجوسلين صعب (فيلمها كان يحمل عنوان «التياترو الكبير» قبل أن يصبح «غزل البنات» (٢).

وقد تضاربت الآراء والاجتهادات حول مسيرة السينما اللبنانية ولعل أكثر الآراء موضوعية ما جاء في ورقة العمل التي قدمها مهرجان القرين في الكويت عام ١٩٩٥ وجاء فيها (٤):

كانت صيغة ١٩٤٣ للوفاق الوطني اللبناني قد أعطت لكل الطوائف الأساسية في لبنان أدوارها المحددة، وكان يمكن أن تكون هذه التعددية مصدر غنى للحياة في لبنان، لو لم تهتز هذه الصيغة بفعل مؤثرات داخلية وخارجية في عامي ١٩٥٨ و١٩٧٥، لأن لبنان يقع فيما يسمى بمناطق (تخلخل النفوذ) في العالم.

ولو نشأت في لبنان صناعة سينمائية مستقرة فإنها ستكون مؤهلة لتجاوز الحدود الإقليمية والوصول إلى المنابر العالمية، كما هو الحال بالنسبة للسينما السويسرية مثلاً، ولكن هذه الفكرة لم تكن تهم المخرجين في الماضي، إذ كانوا مرتبطين بالسوق العربية ومتأثرين بالسينما المصرية، وكان أكثر النتاج اللبناني قبل الحرب الأهلية يميل إلى أفلام الغناء والمغامرات.

اثنان من المخرجين اللبنانيين حاولا الوصول إلى المنابر العالمية بعد نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٧٥، وبعد الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢، هما مارون بغدادي وجان شمعون.

يمكننا أن نتعرف على الأفلام ذات الصلة بالحرب اللبنانية من عناوينها أحياناً.

وتظل قليلة هي الأفلام اللبنانية التي جاءت بعد بداية الحرب الأهلية اللبنانية في العام ١٩٧٥، دون أن تعكس رأياً أو فكرة أو حكاية عن هذه الحرب، وإذا استعرضنا عدداً من هذه العناوين سنتعرف على الأثر البالغ الذي تركته هذه الحرب على المثقفين والسينمائيين اللبنانيين بشكل خاص، والذي يوحي بالمرارة أولاً، وقبل أن يطرح أي قضية أخرى. ومن هذه العناوين مثلاً: بيروت يا بيروت - بيروت اللقاء - من يطفئ النار؟ - الانفجار - حروب صغيرة - لبنان رغم كل شيء - عذابات الأمهات - شبح الماضي - المخطوف - معركة - وطن فوق الجراح - في مهب الريح - الإعصار - آن الأوان

وانعكست هذه الحرب بشكل مأساوي على حياة المثقفين والسينمائيين، فاضطر كثير منهم إلى الهجرة، ومات مارون بغدادي في العتمة التي خلفتها الحرب في نهاية ١٩٩٣.

وإذا سلمنا بأن هذه الحرب المجانية - كأي حرب أهلية - قامت بين ميليشيات تنتمي إلى طوائف معلنة، فإن السينمائيين اللبنانيين على اختلاف اتجاهاتهم وأعمالهم لم يعلنوا انتماءهم إلى هذه الميليشيات أو تلك، حتى لو كانت أفلامهم تدعم جهة ما دون غيرها، وكانت أفلام الحرب الأهلية اللبنانية

موضوعاً أثيراً لدى النقاد السينمائيين اللبنانيين، أفرد له الناقد محمد سويد كتاباً بعنوان (السينما المؤجلة) وتناوله إبراهيم العريس في دراسات موسعة، وكان مجال رصد دائم في كتابات بول شاؤول وعبده وازن ونزيه خاطر وآخرين.

لقد اختلطت موضوعات الحرب الأهلية اللبنانية بموضوعات الاجتياح الإسرائيلي والقصف والتدمير والتهجير الذي يتعرض له أبناء الجنوب اللبناني والبقاع الغربي.

وكانت مأساة الجنوب اللبناني المحتل والمهدد بالقصف جواً وبراً وبحراً، قد أثارت اهتمام عدد من المخرجين اللبنانيين من تيارات مختلفة.

إن المجتمع اللبناني - على صغر حجمه - يتمتع بحيوية خاصة في الحياة اليومية، وفي علاقاته مع العالم الواسع، وقد انتشر اللبنانيون في كل أنحاء العالم، منذ نهايات القرن التاسع عشر، حتى اليوم، وشكلوا تجمعات اقتصادية وثقافية متماسكة في أميركا الجنوبية وفي الولايات المتحدة وأوروبا وأستراليا وإفريقيا. وهجرة اللبنانيين مستمرة دائماً، وهذا سبب أساسي في ضعف زيادة السكان في لبنان بالمقارنة مع البلدان المجاورة، لكن كل اللبنانيين في المهاجر البعيدة والقريبة يشعرون بالحنين الدائم إلى لبنان ويتمنون أن يكون لهم "مربط عنزة" فيه حتى لو كانوا يملكون أهم القصور في البلاد التي يعيشون فيها. وتشكل هذه الحالة جزءاً من الازدواجية المتبادلة بين اللبنانيين المقيمين وبين المهاجرين منهم، إضافةً إلى ازدواجية في الثقافتين العربية والفرنسية، فلبنان هو البلد الوحيد في المشرق العربي الذي يتعامل بقوة مع الثقافة الفرنسية، وقد ترك الأدباء اللبنانيون آثاراً هامة

في الأدب الفرنسي وكان آخرهم أمين معلوف، بينما كان جبران خليل جبران علماً في الأدبين العربي والأمريكي في الثلث الأول من القرن الماضي. وكان السينمائي اللبناني الأصل ميشال زكريا يقدم في الأربعينات أفلاماً مثيرة في السينما المكسيكية، على شاطئ المحيط الأقرب إلى هوليوود.

ثمة نوعان من الهجرة: هجرة قسرية (أو تهجير) وهجرة اختيارية، وبين هذه وتلك هاجر عدد من أهم السينمائيين اللبنانيين أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، ومنهم مارون بغدادي وبرهان علوية وجان شمعون، وقال برهان علوية فيما يشبه تحليلاً لأسباب هجرته: أنا مهاجر، أنا موجود.

وهذه بعض النماذج من أهم الأفلام التي تناولت الحرب الأهلية اللبنانية والجنوب اللبناني:

«خارج الحياة» إخراج مارون بغدادي (١٠٠ دقيقة).

على خلفية مشهد الحرب اللبنانية والفظائع التي عاشها، يصور لنا هذا الفيلم حكاية خطف المصور الصحفي الفرنسي باتريك بيرو، الذي كان توجه إلى بيروت لتغطية الحرب لكنه اختطف وانقلبت حياته كلها لتصبح ليلة سجن طويلة.

الفيلم يحكي لنا هذه الليلة الطويلة، ولكنه يحكي لنا من خلالها حكاية المدينة وحكاية الشعب اللبناني نفسه الذي اعتقل وصودر بدوره خلال أكثر من خمسة عشر عاماً.

«شاشات الرمل» إخراج رندة الشهال (٩٠ دقيقة).

يصور هذا الفيلم مدينة وسط الصحراء تحاصرها الرياح الرملية، وتختلط فيها التقاليد القديمة القاسية بالمظاهر الحضارية المستوردة، ولكن النساء في هذه المدينة سجينات محاصرات وراء الأبواب.

«آن الأوان» إخراج جان كلود قدسي (٨٥ دقيقة).

كميل الموسيقى، وريا البورجوازية التي تزوجت من جراح فرنسي، لبنانيان فرا من موطنهما بسبب الحرب، ويقرران الآن العودة إلى بلدهما، هو مفلس ومن ثم لا خيار آخر أمامه، وهي وجدت مكاناً لها في المجتمع الباريسي، لكنها عائدة للعثور على ابنها (المفقود) وربما أيضاً لذكرياتها المحطمة، يتقابل كميل، العازف عن مخالطة الناس، وريا الغامضة على ظهر القارب المتجه إلى لبنان.

«الإعصار» إخراج سمير حبشي (٩٠ دقيقة).

يعيش أكرم كابوساً مؤلماً عشية عودته إلى لبنان بعد انتهاء دراسته في موسكو. وفي بيروت يحاول جاهداً الابتعاد عن الحرب، ولكنه يجد نفسه طرفاً فيها رغماً عنه..

أما بالنسبة للسينما المصرية فليس جديداً أن تقدم هذه السينما فيلماً عن لبنان، ولكن الجديد هو طبيعة وموضوع الفيلم الذي يدور على الصراع العربي – الصهيوني والجهود الوطنية اللبنانية من أجل تحرير جنوب لبنان من الاحتلال الصهيوني وفي تاريخ السينما المصرية ثلاثة أفلام يرد في عناوينها اسم لبنان، كان أولها فيلم (قبلة من لبنان) الذي أخرجه أحمد بدرخان عام ١٩٤٥، والثاني (لبناني في الجامعة) الذي أخرجه حسين فوزي، عام ١٩٦٤ والثالث (مصري في لبنان) الذي أخرجه جياني فيرنوكشو عام ١٩٥٢ وكانت الابتعانة بمخرجي مصر في لبنان تمثل جزءاً جوهرياً من تراث السينما اللبنانية، ومن هؤلاء المخرجين حلمي رفلة، ونيازي مصطفى، وسيف الدين شوكت، وأحمد ضياء الدين، ويوسف شاهين، وفاروق عجرمة،

وهنري بركات، وفطين عبد الوهاب، وحسن الإمام، وجلال الشرقاوي، وعاطف الطيب.

ويتميز بين الأفلام التي أنتجت بين القطرين فيلم (بطل من الجنوب) أو (عزيز عيني) وهو يرصد الحرب اللبنانية بمراحلها المختلفة، ويشارك في الفيلم نجلاء فتحي وأحمد خليل،ومن لبنان كارمن لبّس وجوزيف بونصار(٥).

أما الحرب اللبنانية الأهلية فقد كانت هناك آراء متفاوتة ومتضاربة حول الأفلام التي رصدتها.

يقول الناقد السينمائي إبراهيم العريس في تحقيق ضافٍ عن الحرب اللبنانية الأهلية والسينما(٦) التي اندلعت في الثالث عشر من نيسان عام ١٩٧٥ ودامت أكثر من عقدين من الزمن، أن السينما كانت من أوائل الفنون تحسساً لما يحدث وتفاعلاً معه وكان من أوائل السينمائيين الذين امتشقوا الكاميرا في تلك الحرب المخرج مارون بغدادي، وكان العرض الأول لفيلمه الروائي الطويل الأول (بيروت يا بيروت) بعد فترة قصيرة من اندلاع الحرب «وبيروت يا بيروت» كان على أي حال واحداً من فيلمين يعتبران اليوم المؤسسين الحقيقيين للسينما اللبنانية الجديدة شكلاً ومضموناً. الثاني هو «كفر قاسم» الذي وإن كان إنتاجه سوريا ويتحدث عن فصل مرّ من فصول القضية الفلسطينية فإنه – بسبب لبنانية مخرجه برهان علوية الذي كان الهم اللبناني رئيسياً لديه حتى وهو يحقق فيلمه الأول شمال سورية – يعتبر فيلماً لبنانياً مؤسساً.

العصر والمجتمع:

مارون بغدادي (١٩٥٠ – ١٩٩٣) وبرهان علوية، سيظلان المؤسسين الحقيقيين لما عرفناه بعد ذلك من نهضة سينمائية لبنانية خلاقة، برزت بفضل

الحرب وعل أنقاض كل ما تحقق من سينما في لبنان قبل ذلك، وكان الأساس في ريادتها تعاملاً فنياً وسياسياً مع الفن السابع يضعه في إطار شديد المعاصرة، وشديد التفاعل في المجتمع ومع الدور المتوخى لبنان، عربياً ومحلياً أيضاً، فحين اهتم برهان علوية بالقضية الفلسطينية في «كفر قاسم» كان يسير على ذلك الدرب التي سيسلكها بعده سينمائيون لبنانيون آخرون، وضعوا كاميراتهم في خدمة القضايا العربية (ودائماً من موقع التقدم): هيني سرور، وجوسلين صعب، ولكن خصوصاً أيضاً جان شمعون الذي التحق مبكراً بالسينما الفلسطينية محققاً لها بعض أبرز أفلامها التسجيلية، قبل أن يمزج في أفلامه بين فلسطين ولبنان ويصل لاحقاً إلى ذروة إبداعه الفني في فيلم «رهينة الانتظار» بالنسبة إلى السينمائيين كان ذلك الدور طبيعياً، ولم يكن هناك فصل بين القضية اللبنانية والقضايا العربية وبرهان علوية سيكرس ذلك لاحقاً من خلال اهتمامه مرة بالعمارة المصرية (لا يكفي أن يكون الله مع الفقراء) ومرة بالسد العالي.. في مصر أيضاً.

أما مارون بغدادي، فإنه وإن اضطر بعد دزينة من الأفلام المناضلة التسجيلية، وبعدما حقق فيلمه الروائي الطويل الثاني «حروب صغيرة» إلى الهجرة إلى فرنسا، حيث عاش بقية أيامه، فإنه في منفاه الطوعي لم يتوقف عن تحقيق أفلام طويلة أو متوسطة للسينما أو للتلفزة، تقول هاجس الحرب كما رآه، وحتى الأفلام ذات المواضيع الفرنسية الخالصة (مثل «مارا» و«فتاة الهواء») لم تخل لدى مارون بغدادي من تعاط فني مع مسألة الحرب اللبنانية والهاجس اللبناني عموماً، وسيكون من المصادفات ذات الدلالة أن يقتل مارون بغدادي في حادث سقوط من الطبقة الرابعة لمبنى منزله العائلي

في بيروت، في وقت كان عاد مؤقتاً إلى لبنان لتحقيق فيلم عن منفى يعود إليه بعد الحرب.

إلى جان شمعون وبرهان علوية ومارون بغدادي، حفلت سينما الحرب اللبنانية بأسماء أخرى، منها رندة الشهال التـي حققت، في البداية فيلماً سياسياً شديد الخطية بعنوان «خطوة خطوة» قبل أن تتوجه بدورها إلى الخارج لتحقيق أفلام روائية ظلت حرب لبنان هاجسها ومحورها – الواضح أو الخفي – حتى تمكنت من أن تصفي حسابها كلياً، مع حرب (كانت ذات يوم حربها هي الأخرى) في فيلم «حروبنا الطائشة» الذي قدمت فيه صورة للحرب، من خلال حوار مع عائلتها، تتنافى مع صور الحرب كما صورتها بنفسها سابقاً، ومن تصفية الحساب مع حرب الذات إلى تصفية الحساب مع مجتمع الذات، كانت هناك خطوة عرفت رندة الشهال كيف تخطوها في فيلمها الأخير «متحضرات» الذي أثار ولا يزال الكثير من المشكلات مع الرقابة.

جوسلين صعب، سينمائية أخرى من جيل الحرب وما قبلها، وهي اختارت في البداية أن تقول الحرب، عبر أفلام طغى عليها الجانب التأثيري والأسلوب الصحافي، حتى كانت اللحظة التي قررت فيها أن تخطو خطوة أخرى، فحققت فيلماً قالت فيه الحرب من خلال حكاية صباها وتربيتها، هي المسيحية في حي مسلم، ثم قالت الحرب مرة أخرى في فيلم «كان يا ما كان بيروت» فروت حاضر المدينة وماضيها من خلال مقاطع من أفلام محلية وعربية وعالمية، كانت صورت في بيروت – ولبنان – قبل الحرب.

في الوقت نافسه كان برهان علوية يقدم، هو الآخر شهادته عن الحرب ثم عن المنفى في فيلمين / شهادتين، أوصله إليهما، وفي شكل منطقي فيلمه

الكبير الذي حققه عن الحرب نفسها «بيروت .. اللقاء» غير أن سينما علوية ولأنه كان يعيش في الخارج ظلت على الدوام سينما تنظر إلى الحرب من خارجها، مما أعطاه قدرة على انتقادها وإعلان وجوده خارجها، لكن مشكلة برهان علوية تكمن في أن هذا الوجود الخارجي لم يعطه المادة التي تمكنه من تحقيق فيلم هذيان عن الحرب كان يحلم بتحقيقه.

مشروع برهان علوية هذا لم يكن المشروع الوحيد المجهض، فالحرب وأدت الكثير من الأفكار، مثلما أيقظت وولدت أفكاراً أخرى، وإذا كان سينمائيون مثل جورج شمشوم وأندريه جدعون قالوا بدورهم شهادتهم عن الحرب، وقد قالاها من موقع الحيرة، إذ بدوا أقل يقيناً وأكثر أسئلة من زملائهما الذين كانوا يشغلون «الضفة الأخرى» فإن السينما الأكثر طرحاً للأسئلة والأكثر قسوةً جاءت من الخارج: جاءت من لدن سينمائيين كان أهم ما قالوه استحالة قول الحرب، ونخص منهم بالذكر الجزائري فاروق بلوفة الذي حقق عبر فيلمه «نهلة» واحداً من أفضل الأفلام التي تعاطت والحرب اللبنانية، في هذا الفيلم قال بلوفة، من خلال شخصية (بطله) الصحافي الجزائري المسمى بـ«العربي» استحالة قول الحرب فالحرب الدائرة لم يكن من الممكن إعطاؤها أسماء ولا الحكم عليها، وفي المقابل استخدم الألماني فولكر شلوندروف الحرب ذريعة لكشف أزمة بطله الوجودية (٧) .

«في المزيف» يصعب العثور اليوم على أية إدانة كحقيقة الحرب في أي من الأفلام التي حققت قبل أواسط لثمانينات بل، حتى مارون البغدادي الذي حقق أفلامه الكبيرة خارج لبنان، حيث قرر أن يدين، دان أطرافاً وأفراداً، وظلت الحرب بالنسبة إليه أمراً فوق الشبهات، ظلت فاتناً سحره وإن كان حيره أمر التعامل معه.

إدانة الحرب كان عليها أن تنتظر جيلاً تالياً، جيلاً يمثله سمير حبشي الذي حين حقق فيلمه «الإعصار» قال – من ناحيته – العبث الذي كان يحلم به كثيرون، ومن ناحية ثانية قال موقفاً ليس فقط خارج الحرب، وإنما أيضاً: ضد الحرب.

هذه الـ«ضد» كانت واضحة لديه، ليست هناك حرب عادلة، الحرب هي القتل والدمار، وحتى البريء، لا يمكنه أن يبقى بريئاً، إذا كان كل ماحوله مذنباً، ذلك هو الدرس الذي يقوله لنا «الإعصار» وحبشي مهد في ذلك القول لتيار من السينمائيين أتى بعده، ليقول رفضه لهذا الطرف أو ذاك من أطراف الحرب، بل للحرب ككل، فالحرب وإذا كانت تنزع عن البريء براءته («الإعصار») فإنها في الوقت نفسه تشرخ الذاكرة وتجعل العودة عبثاً وعبئاً على صاحبها («آن الأوان» لجان كلود قدسي) وتفكك العلاقات العائلية ناسفة حتى الحنين («بيني وبينك بيروت» لديمة الجندي) وتوصل الأسئلة إلى طرح خاطئ («بيروت قطعة قطعة» لأولغا نقاش) أو تنسف براءة الأطفال («الشيخة» لليلى عساف).

وهكذا في الوقت الذي أتت أفلام مثل «أشباح بيروت» لغسان سلهب و«بيروت الغربية» لزياد دويري، حاملة شيئاً من الحنين إلى زمن الحرب (طفولة أبطال زياد دويري التي عاشت الحرب لاهية من دون انتباه لما فيها من قتل وعنف، ويأس أبطال غسان سلهب من واقع ما بعد الحرب الزري) كان من الواضح في مثل هذه الأفلام أن أصحابها يعلنون تماماً وجودهم خارجها، قد يقبلون زمنها، لكنهم يرفضونها، وليس من موقع الإدانة أو النقد الذاتي، بل من موقع اللاعلاقة: إنها حرب الآباء لا حربنا، نحن خارجها تماماً، ولا نحتاج إلى تبرير أنفسنا عبر إدانتها (٨) .

وفي رأي آخر عن فيلم (بيروت الغربية) تقول جانيت ماسلين في (خدمة نيويورك تايمز - خاص بالشرق الأوسط):

بإيراد الكثير من التفاصيل اليومية أصبح فيلم «بيروت الغربية» لزياد دويري عملاً متكاملاً يصور الحرب الأهلية اللبنانية التي اشتعلت عام١٩٧٥.

يقول دويري أنه رغم القلق الذي يشعر به والداه، إلا أنه لم يكن قادراً على الإحساس به بنفسه.

وإنه «لم يولد خائفاً وإنما اكتسب الخوف في ما بعد» ويصف الفيلم كل ذلك خطوة بخطوة وترك دويري الدور الأساسي في فيلمه لشقيقه الأصغر رامي.

وفي بداية التسعينات من القرن المنصرم بدأت الصحافة تتحدث بكثافة عن هجرة السينمائيين اللبنانيين إلى الخارج وعن السينما اللبنانية التي تعيش يتيمة في المنفى..

و لعل أهم الدراسات التي نشرت حول الموضوع ما جاء في مجلة (الموقف العربي) (٩) وجاء في هذه الدراسة أن:

السينما اللبنانية كانت السباقة للنزوح،لأنها تعرضت قبل غيرها للهجرة المبكرة، فرأينا أن معظم المخرجين السينمائيين الذين لمعت أسماؤهم، وحققوا أفلاماً ناجحة، حملوا كاميراتهم وحقائبهم ليتركوا بيروت إلى غير رجعة.

وأوردت الدراسة أمثلة عن رحيل مارون بغدادي وبرهان علوية وليلى عساف وربندة الشهال وهشام الجردي ومحمد سلمان.

وعن الحركة السينمائية خلال الحرب كتب الناقد أحمد سويد دراسة في مجلة الفن السابع بعنوان (طاحونة أفلام تمجد عودة الدولة) يقول فيها:

لاشك في أن سينما الحرب برمتها وضعت نفسها في سياق خاص بها، لا يمكن دراسته إلا على حدة في تقويم مسار السينما اللبنانية ككل، هو مسار متعرج في مفترقاته ومحطاته الزمنية، وعلى رغم الإدعاء بعدم صلتها بالحرب، إلا أنها تقربت اجتماعياً مما اعتنقه الجمهور من مفاهيم الحرب وعاداتها، وما خلفته في نفسه من توابل المنوعات التي تستطيع صرف اهتمام المتفرج عن الحرب، حيث جمع المخرج حشداً من نجوم الغناء والرياضة وأضاف إليهم لقطات اقتنصها من حفلة حية أدتها المطربة الأميركية السوداء «جوريا جانير» في فندق السمرلاند،وألقت أثناءها أغنيتها الرائجة (I will Survive) التي انتشرت بين اللبنانيين في تلك الفترة الحرجة وحولوها شعاراً لتعلقهم بعواطف الحب والهجران!.. على بساطتها وسذاجتها الشديدتين، كانت أجواء الترفيه هذه إعلان الاحتجاج، وتكرر ظهورها في أكثر من فيلم، لكنها لم تحل دون أن تكون الحرب حاضرة في الشق الآخر من الترفيه، أي القصة البوليسية التي بُنيت على أساسها حبكة السيناريوهات في معظم الأحيان، إذ كانت الحبكة تتمثل في صراع الخير والشر، الخير هو رجل الشرطة، أو في تحديد أوضح ممثل السلطة الشرعية في البلاد، والشر تجسد في شخصية زعيم العصابة الذي غالباً ما كان يصور وافداً إلى مطار بيروت من بلد غريب متأبطاً حقيبة سوداء، للإيحاء باحتوائها على ملفات خطيرة، وهنا نقع في سر تجاوب الجمهور المحلي مع هذا النمط من الأفلام، فلو توقفنا عند نهايتها لوجدنا أن الانتصار المحتم على الشر كان يتم بفضل التدخل الحاسم على أيدي قوى الأمن الداخلي، تؤازرها عناصر مدججة

بالعتاد من ألوية الجيش اللبناني وعناصره الضاربة، كانت أية صالة عرض وعند انتهاء أي فيلم تضج بالتصفيق تهليلاً لتدخل «الدولة» في اللحظة المناسبة، هذه الدولة التي كانت مغيبة عن أداء دورها في مسرح الحرب وعن أي وجود.. أعادت الاعتبار إلى نفسها في سينما الحرب، وكانت هذه السينما، لا إرادياً أشبه باستفتاء دائم على تأييد اللبنانيين لعودتها وافتقادهم لهيبتها في وقت أرغموا فيه على إسلاس قيادهم لفوضى العنف ووجود الميليشيات المسلحة.

ولعل ما يوجب التوقف معه بالتفصيل هو التجربة الإشكالية للمخرجة رندة الشهال وما أثارته أفلامها من زوابع في الصحف والمنتديات والمنابر.

نالت رندة الشهال صباغ جائزة الأسد الفضي في مهرجان البندقية الدولي عن فيلمها «طائرة من ورق» ولهذه المناسبة كرمتها وزارة الثقافة اللبنانية أخيراً بمنحها وسام الأرز الوطني من رتبة فارس، وتأتي هذه الجائزة وهذا التكريم تتويجاً لمرحلة طويلة من العطاء السينمائي كان حظه في لبنان المنع وخضوعه لمقص الرقابة، بينما انتشر في معظم بلاد العالم، ونال الجوائز، تجدر الإشارة إلى أن «طائرة من ورق» هو الفيلم الأول الذي يعرض للمخرجة «رندة الشهال» في بيروت.

بدأت «الشهال» رحلتها في عالم الفن السابع في عام ١٩٧٩، وكان باكورة أعمالها فيلم «خطوة بخطوة» (وثائقي ٨٠ دقيقة) الذي نال جائزة الصحافة في مهرجان الدول الفرنكفونية في «نامور» أما فيلمها الثاني «لبنان أيام زمان» (١٩٨٢ - ١٢ دقيقة) فنال جائزة لجنة التحكيم في مهرجان قرطاج الدولي.

تناول الفيلم الثالث «الشيخ إمام» (وثائقي – ٥٢ دقيقة – ١٩٨٤) حياة المطرب المصري العريق، ونال الفيلم الرابع «شاشات الرمل» (١٩٩٢ – ٩٠ دقيقة) جائزة أفضل موسيقى في بول، أما الفيلم الخامس «حروبنا الطائشة» (١٩٩٥ – وثائقي ٥٢دقيقة) فنال جائزة بينال معهد العالم العربي في باريس.

في عام ١٩٩٧، شارك فيلمها «الخونة» (٨٥ دقيقة) في مهرجان «لوكارنو» وفي عام ٢٠٠٠، نال فيلمها «متحضرات» جائزة «نيستور الماندروس» في نيوويورك أما في عام ٢٠٠١ فأنجزت فيلم «سهى» (وثائقي ٥٦ دقيقة).

تقول رندة الشهال:

كتبت قصة الفيلم بأسلوب بسيط للغاية، وحوار عفوي، طبيعي لأن الرسالة التي أود أن أبثها من خلاله،هي آثار الاستعمار الساحقة على الإنسان.

يدور الفيلم حول شخصية «لميا»، وهي فتاة في السادسة عشرة من عمرها، تعبر صفوف الأسلاك الشائكة التي تفصل قريتها عن قرية ابن عمها، إضافة إلى أبراج المراقبة. قرية لميا لبنانية، بينما ضمت قرية ابن عمها سامي إلى إسرائيل، أما المعبر، فهو مفتوح من الجهتين، يسمح للعرسان وللنعوش، فقط، بالوصول إلى قراهم الأصلية.

تلتحق لميا بعائلة زوجها تاركة خلفها شقيقها الصغير، فتبدأ مأساتها حين ترفض زوجها الذي تجهله جهلاً تاماً، وتقع في حب الجندي الذي يراقبها من أعلى برج المراقبة للعدو، ومنذ اليوم الأول لوصولها.

وتقول رندة الشهال عن الفيلم والممثلين الذي عملوا في هذا الفيلم.

أما فيلمي الأخير «طائرة من ورق» فهو يمتاز بالعفوية وبالأسلوب المنبثق من الواقع من دون أي رتوش و أي مؤثرات سينمائية، ركزت فيه على عمل الممثل وعلى جعله يقترب في تمثيله إلى حد كبير من الواقع.

أشير هنا إلى أن الممثلين زياد الرحباني، جوليا قصار، ليليان نمري، رينيه ديك، علياء نمري، فلافيا بشارة، نايف ناجي، ماهر بصيص، تميم الشهال، رندة أسمر، عاشوا القصة بكل أبعادها الإنسانية، ونجحوا في إيصال واقع الإحتلال وقساوته إلى الجمهور، وخصوصاً في الدول المتحضرة التي عرض فيها الفيلم، بغية حثهم على العمل على رفع نيره عن الشعوب الضعيفة.

وتلخص سناء الجاك قراءتها لفيلم (طيارة من ورق) كما يلي (١٠) :

في خلاصة القراءة لفيلم «طيارة من ورق» لا يمكن إلا إبداء الإعجاب بالتقنية العالية التي أسفرت عن تقديم عمل متكامل إلى جمهور متعطش لهذا المستوى في الإضاءة والصوت والمشهدية والتمثيل. لكن هذا الإعجاب يشوبه بعض من الشك حول مدى قولبة همومنا في لبوس ما يريده الآخرون لنا، فالمخرجة والكاتبة والسيناريست رندة الشهال صباغ قالت «أنها ومنذ ولادتها تقاتل على الجبهة، وتأمل أن يرى أولادها هذه النهاية ويبرعم لديها يقين بذلك، نكتشف أن عملها الفائز بالجائزة يحول الجبهة إلى مكان يسوده، هدوء نسبي، مرشح للاستمرار لأن الأسلحة المقاومة في طور التغيير، ربما لن تعود متفجرة أو دامية، وربما المرحلة المقبلة تتطلب هذا التغيير ولكن الأكيد أن الطائرة الورقية التي تتلاعب بها الرياح على السلك الشائك تحمل أسئلة بقيت من دون أجوبة كغصة في الحلق.

وفي أفلام، بعد الحرب حاول المخرجان الزوجان خليل جريج وجوانا حاجي توما أن يقدما فيلماً بعنوان (بيت الزهر) يرصدان فيه عودة الحركة الاقتصادية في بيرْوت إلى وضعها السابق، وبدأت مشاريع البناء العقارية تحل تدريجياً مخل الأبنية التي اخترتقها القذائف وهما يقولان في هذا الفيلم: «ما يهمنا هو بيروت وحياتها الجديدة» أي الأمر الواقع، ونحن نبحث كيف يمكننا أن نلتقي من جديد، أن نعيش الحاضر دون أن نكون مدهوشين بالمستقبل أو معلقين بالماضي (١١).

ونستطلع آراء عدد من المخرجين اللبنانيين حول واقع السينما اللبنانية.

- يقول زياد الدويري مخرج فيلم (بيروت الغربية) ومخرج (يا أولاد): لا توجد سينما لبنانية.. هناك سينمائيون لبنانيون.. نحن لا نمتلك تجربة سينمائية لا بد من شروط قيام التجربة الاستمرار وربط المحاولات في خط منهجي واحد،.وهذا لم يحدث ولا لمرة واحدة، حققت أفلام في انقطاعات زمنية، وهذا لا يؤسس لسينما حقيقية ولو أنه ينبه إلى ضرورة قيامها (١٢).

ويشير عدد من السينمائيين الشباب إلى أنهم لا يزالون يفتقدون فرص العمل، خاصة الذين هاجروا ثم عادوا ليعملوا في وطنهم، علماً أن جميعهم خريجو معهد ومنهم: باسم فياض، وادي رزق، ونصر الله سعد، وسفيان بلعيد، وراني ساروفيم، وجميعهم حققوا أفلاماً قصيرة متميزة ولا يطلبون إلا فرصة العمل لإثبات وجودهم (١٣).

ويطالب المخرج اللبناني بهيج حجيج بإعلان حالة طوارئ لتأمين دعم للعمل الجدي السينمائي في لبنان، مضيفاً في حديث لـــ «الشرق الأوسط» لمناسبة عرض فيلمه الروائي الأول «زنار النار»: «إننا نعيش في غابة من

انعدام الثقافة المطلق. ففيما نشهد ظاهرة صرف ملايين الدولارات على برامج الترفيه نفتقر إلى إنتاج يمول استمرارية السينما اللبنانية التي تحتاج إلى رؤية وسياسة شاملة لإرساء أسس الإنتاج السينمائي الذي يحمل صورة البلد ويحرك عجلة العمل لعدد كبير من المتخصصين في مجال السينما(١٤).

ويقول المخرج سمير حبشي: إذا لم تكن السينما وسيلة تعبير تصبح هرطقة لا أكثر، ولهذا لست مع فيلم التسلية ولا مع فيلم (الفن للفن) (١٥).

ويقول السينمائي وليد العلايلي (١٦) :

السينما اللبنانية ما تزال حديثة وهي بحاجة إلى انتفاضة حقيقية لإزالة الصدأ الذي لازمها طوال الفترة الماضية.

وتقول المخرجة دانيال عربيد بعد فيلمها الروائي الأول «معارك حب».

لا يولد الفيلم بالنسبة إلي من فكرة إنما من إحساس، وفي شكل عام انطلاقاً من إحساس عنيف. أما فيلمي الروائي الأول «معارك حب» فيصور القسوة داخل العائلة وصراع المراهقة. هو ليس فيلماً عن الحرب، وإن كان زمنه آبان الحرب اللبنانية، إذ أن أحداثه ممكن أن تتم في أي مكان آخر وزمان مختلف،في أي بلد يعيش السلام أيضاً.الحرب في الفيلم ديكور لاأكثر. لا نراها ... فقط نسمعها، لكون أبطال الفيلم يعيشون وسطها. في هذا الفيلم تدور القصة من وجهة نظر داخلية وخاصة (من خلال عيني «لينا» ابنة الاثني عشر عاماً) حول يوميات عائلة، يوميات هي من الفوضى إلى درجة تفوق فوضى الحرب» (١٧).

– بقي أن نقف مع التجربة المتميزة للمخرجين جان شمعون ومي المصري اللذين أخرجا أفلاماً تتعلق بالنضال والمقاومة والقضية الفلسطينية والحرب اللبنانية ومن هذه الأفلام: بيروت – جيل الحرب (١٩٨٨).

«أطفال جبل النار» (١٩٩٠)، «أحلام معلقة» (١٩٩٢)، «رهينة الانتظار»(١٩٩٤)، «حنان عشراوي، امرأة في زمن التحدي» (١٩٩٦)، و«أطفال شاتيلا» (١٩٩٨): يذكر أن الثنائي نفسه حقق أيضاً «تحت الأنقاض» (١٩٨٣) و«زهرة القندول» (١٩٨٦)، بتعاون ملحوظ بين شمعون والمصري اللذين يتوزعان المهمات بينهما، فحين يتولى جان خليل شمعون مسؤولية الإخراج. تدير مي المصري شؤون الإنتاج التنفيذي والعكس صحيح، غير أن كل عمل لهما حصيلة المشاركة الفعلية في النقاشات المتنوعة، بدءاً من الموضوع، ووصولاً إلى كيفية انجازه (١٨).

يحتل جان شمعون ومي المصري موقعاً متميزاً في المشهد السينمائي العربي، على مستوى الأعمال الوثائقية. بدأ شمعون إنجاز هذا النمط الفني عشية اندلاع الحرب. واستمر - بعد لقائه مي المصري، مطلع الثمانينات، أثر عودتها من الولايات المتحدة الأميركية، حيث درست السينما، وأنجزت بعض الأعمال - في مواكبة النبض الإنساني والحياتي اللبناني (والفلسطيني) طوال أعوام تلك الحرب اللبنانية: «الانسجام القائم بيني وبين مي يرجع، في شكل أساسي، إلى الرؤيا المشتركة، إذ لا خلاف حول الواقع والمستقبل والتاريخ، من جهة أخرى، هناك القناعة المشتركة (أيضاً) بأن السينما عمل مجموعة لا فرد» (١٩) .

وحول فيلمهما الشهير (زهرة القندول) الذي يرصد نضال المرأة في الجنوب اللبناني قال المخرجان (٢٠) :

هناك أولويات نضعها نصب أعيننا عندما نود مخاطبة الناس انطلاقاً من الأفكار على هذا اخترنا موضوع النضال الجماهيري في وجه الاحتلال الصهيوني لجنوب لبنان.

وما نراه في الفيلم هو نتيجة حتمية لما حدث فالقمع الوحشي والاعتقالات العشوائية والحصار وكل الممارسات الصهيونية فجرت الغضب الجماهيري ودفعت الناس البسطاء العزل من السلاح لمقاومة الاحتلال.

إن المقاومة كانت عفوية لكنها لم تكن طفرة أو مفاجأة لأن جماهير لبنان تدرك طبيعة الاحتلال وأهدافه وكما أن هذه المقاومة ترتكز على خلفيات تاريخية وفهم لطبيعة العدو فقد كان اختيارنا للتعبير عن النضال الجماهيري العفوي ينطلق من قناعتنا بضرورة نقل هذا النضال إلى الشاشة كما يتفق هذا الاختيار مع توجهاتنا في العمل السينمائي.

للنساء دور أساسي في النضال والتحرك العفوي بعد الغزو الصهيوني وقد عاشت المرأة يوميات الاحتلال وتعرضت لقسوة شديدة وتحملت العبء الأكبر في الصمود والمقاومة وقد أفرغت قوات الاحتلال المناطق المحتلة من الرجال إلى درجة كبيرة واعتقلت أغلب الشباب القادرين على المقاومة.

وقد ولد القمع الوحشي نوعاً من المبادرة الداخلية لدى النساء وتحركن عفوياً رافضات للظلم والاحتلال وكان «زهرة القندول» عنهن:

كنا نريد صنع فيلم عن نضال المرأة في الجنوب وقد اتصلنا بالشخصية الرئيسية خديجة منذ عام ١٩٧٩ لكن تأخر ظهور الفيلم حتى عام ١٩٨٦ يعود للظروف التي رافقت عملنا إذ حدث الغزو ونحن في الجنوب وقد صورنا فيلماً عن الاجتياح الصهيوني.

ثم انقطعت صلتنا بالشخصية الرئيسية بسبب اعتقالها من قبل سلطات الاحتلال وتابعنا العمل بعد خروجها من السجن.

وسبب اختيارنا لخديجة هو بروز شخصيتها بين نساء القرية إذ وجدنا أنها تمتلك تجربة غنية فقد حرمت من التعليم فعملت خياطة لتواصل تعليمها

كما أن لها نشاطات اجتماعية وسياسية منذ الستينات في قريتها «مجدل سلم». وعندما اعتقلت قوات الاحتلال زوجها قامت برعاية أطفالها وكانت من أوائل النساء اللواتي تحركن لمقاومة الاحتلال والمطالبة بالإفراج عن المعتقلين.

كانت خديجة رمز المرأة التي عانت وهي ضمن تركيبة اجتماعية تقليدية قروية تمردت على واقع الأسرة وأصرت على التعلم ثم كانت مبادرتها الكبيرة في التحرك ضد الاحتلال.

وهكذا لحظنا من خلالها كيف تستطيع المرأة أن تخرج من البيئة التقليدية لتطرح آفاق المستقبل وتكون طليعية بالممارسة دون أن تقرأ الكتب أو النظريات الجاهزة وكان هذا النموذج يكتسب أهمية كبيرة وإيجابية بالنسبة لنا.

وقد أحسسنا بشخصيتها المميزة البسيطة العميقة وشعرنا أنها نموذج للمرأة العادية التي تستطيع أن تعطي صوراً إيجابية عن المرأة إضافة إلى حسها المرهف وشاعريتها في التعبير وقد أعادت إلينا هذه المرأة ثقتنا بالمستقبل العربي (٢٢) .

المصادر والمراجع:

١ - هاشم قاسم - دراسة عن السينما في لبنان في ملحق النهار.

٢ - أحمد رضوان - الشيء الذي بدأ يتحرك في السينما اللبنانية الشابة - صحيفة الحياة - العدد ١٤٤٤٢ تاريخ ٤ - ١٠ - ٢٠٠٢.

٣ - نشرت مجلة (الشبكة) ملفاً تفصيلياً عن الفنانات اللبنانيات اللواتي هاجرن إلى مصر وعملن في أفلامها الاستعراضية والغنائية وذكرت بينهن اسمهان خطأ لأنها في الأصل سورية.

٤ - كانت الدراسات التي قدمها مهرجان (القرين) في الكويت عام ١٩٩٥ من أهم الدراسات التي وضعت عن السينما العربية.

٥ - يوسف القعيد - لبنان في السينما المصرية - صحيفة الشرق الأوسط - العدد ١٨٥٩ تاريخ ٢٣ فبراير ٢٠٠١.

٦ - إبراهيم العريس - نظرة إلى سينما الحرب اللبنانية في ذكراها الخامسة والعشرين - صحيفة الحياة العدد ١٥٤١ تاريخ ١٤ نيسان - إبريل - ٢٠٠٠.

٧ - المصدر السابق.

٨ - المصدر السابق.

٩ - حسين نصر الله - السينما اللبنانية تعيش في المنفى - مجلة (الموقف العربي) العدد ٤١٨ تاريخ ١٦ - ٢٢ إبريل - ١٩٩٠.

١٠ - سناء الجاك - فيلم (طيارة من ورق) صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٩١٠٣ تاريخ ٣١ - ١٠ - ٢٠٠٣.

١١ - عبير واصاف - صيحتنا السينمائية هي: الأعمار لا يمحو ذاكرة بيروت - مجلة (الأفكار) تاريخ ٨ - ١١ - ١٩٩٩.

١٢ - عبيدو باشا المخرج يمتلك الحق الروحي في بلورة لغته الدرامية - الاتحاد الثقافي - تاريخ يوليو - ٢٠٠٠

١٣ - فراس زبيب - حال السينمائيين اللبنانيين الشباب بين التباس الاختصاص وانعدام فرص العمل - صحيفة الحياة - العدد ١٣٦٥٦ تاريخ ١ آب - أغسطس عام ٢٠٠٠.

١٤ - سناء الجاك - السينما الجادة تفتقر للتمويل صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٩٢٣٦ تاريخ ١٢ - ٣ - ٢٠٠٤

١٥ - سمير حبشي: لا تهمني السينما إذا لم تسهم في حلم الوطن - صحيفة الحياة - العدد ١٤٩٥٩ / ١٢ - ٣ - ٢٠٠٤.

١٦ - حوار مع وليد العلايلي حول فيلمه (الفجر)

١٧ - فيكي حبيب - حجر طري آخر في تيار السينما اللبنانية - صحيفة الحياة ١٥٠٨٥ تاريخ ١٦ - ٧ - ٢٠٠٤.

١٨ - نديم جرجورة - الواقع والمجتمع في أفلام جان شمعون ومي المصري الوثائقية - الاتحاد الثقافي تاريخ ٢٧ يوليو - ٢٠٠٠.

١٩ - المصدر السابق.

٢٠ - المصدر السابق.

٢١ - محمد قاسم - فيلم زهرة القندول - نضال شعبي عفوي في وجه الاحتلال - جريدة الثورة تاريخ ١٧ - ١ - ١٩٨٨.

٢٢ - المصدر السابق.

الفصل الخامس

السينما في العراق

حينما بدأ المثقفون والمبدعون العراقيون بالرحيل المتواصل منذ ثمانينات القرن العشرين وانتشروا في كل أنحاء المعمورة، كان أهم السينمائيين من بين هؤلاء المهاجرين. ولم يبق إلا الحرفيون الذين ينفذون أفلاماً دعائية تخدم النظام الذي يدير الثقافة بالمسدس.

وأصبح المشهد السينمائي والثقافي والحياتي في العراق منذ ذلك الوقت هو مشهد «السيف والرقبة» وما أشبه هذه الفترة بالفترة التي عاشتها ألمانيا عشية سقوط جمهورية فايمار واستلام النازية للسلطة حتى نهاية الحرب العالمية الثانية.

في تلك الفترة احرق النازيون الكتب التي لاتتاسب تعصبهم الأعمى، وصادروا حريات التعبير ومنعوا الأفلام الأجنبية والإلمانية التي لا تخدم أفكارهم، فهاجر عدد كبير من المثقفين والسينمائيين والفنانين والمواطنين الألمان إلى أوروبا ثم إلى الولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية بعيداً عن رصاص النازية الذي كان يلعلع في كل الجهات، ويقتل الأبرياء ويدمر معالم الحضارة الإنسانية ومعالم الطبيعة ومصادر الحياة.

ومع أن الإنتاج السينمائي على مدى ربع قرن لم يتأثر حتى بالحروب المدمرة التي خاضها العراق مع إيران، ولم يستفد من تجربتها المرة

ودروسها القاسية، إلا أن السنوات التالية شهدت الانهيار الثقافي والحياتي. ولو عدنا إلى البدايات الأولى للسينما العراقية حتى نهاية الستينات فإننا سنجد مشهداً مختلفاً.

يمكن أن توصف السينما العراقية بأنها غير مستقرة منذ بدايتها الأولى في نهاية الأربعينات وأنها ارتبطت بالمسرح إلى حد بعيد، قبل أن ترتبط بالمؤسسات الإعلامية من الناحيتين الإدارية والفنية،فقد كان رواد المسرحيات هم رواد السينما ونذكر منهم حقي الشبلي ويوسف العاني، وتحولت كثير من المسرحيات إلى أفلام حملت معها طابع المسرح. بينما جاءت أفلام أخرى تقليداً للأفلام المصرية الدارجة في نهاية الأربعينات والخمسينات، كان الفيلم العراقي الأول (عليا وعصام) الذي أخرجه الفرنسي أندريه شاتان وكانت العروض السينمائية الأولى قد بدأت في بغداد عام ١٩٠٩، في مقهى البستان الذي أخذ اسم «سينما بلوكي».ومع اتساع العروض السينمائية في العشرينات والثلاثينات، وأقيمت صالات عرض جديدة هي «عيسائي» و «أولمبيا» و«وسنترال» و«والسينما العراقي» و« السينما الوطني». وفي عام ١٩٢٧ قامت بعثة أجنبية بتصوير فيلمين قصيرين في بغداد، تم عرضهما في وقت لاحق على الجمهور. وجرت عدة محاولات لإنتاج أفلام سينمائية في الثلاثينيات، وتأسست شركات إنتاج أخفق بعضها في تقديم أي عمل، بينما قدم بعضها الآخر أعمالاً محدودة. وتعود قلة الإنتاج السينمائي العراقي إلى عدة أسباب، منها عدم وجود خبرات فنية متكاملة، من جهة، وضعف التمويل، من جهة أخرى، إضافة إلى ضعف الإيراد، حيث لم تستطع الأفلام العراقية منافسة الأفلام المصرية والأفلام الأجنبية الوافدة. ولم تستطع أن تجد

لها سوقاً في الخارج، بحيث أن بعض الأفلام حققت أرباحاً ليست مغرية بعد استثمارها لمدة خمس سنوات، بينما خسرت بعض الأفلام الأخرى. وبحث بعض المنتجين عن الإنتاجيات المشتركة ولكنهم لم ينجحوا،إلا في تقديم أعمال هزيلة. وتأسست في عام ١٩٥٩ مصلحة السينما والمسرح إلا أنها اقتصرت في نشاطاتها على الأفلام القصيرة لمدة عشر سنوات، حيث كان القطاع الخاص مستمراً في إنتاج الأفلام الروائية الطويلة بوتيرة بطيئة، ولاسيما وأن أستوديو بغداد الذي خرجت منه الأفلام العراقية الأولى قد توقف عن العمل في أوائل الخمسينات. وظلت العمليات الفنية للأفلام تعتمد على الاستوديوهات خارج البلاد حتى تأسس في عام ١٩٦٧، استوديو جديد لمصلحة السينما والمسرح في «كرادة مريم»، وتم تجهيزه على مراحل بمعدات التصوير والطبع والصوت والمونتاج للأفلام من مقاس ٣٥ و١٦ مم أسود وأبيض. وغلب الطابع الإعلامي على إنتاج هذا الأستوديو من الأفلام القصيرة والطويلة.

إن الأفلام الروائية الطويلة الأولى التي أنتجت على مدى عشرين عاماً بمعدل فيلمين كل عام، وبلغ عددها أربعين فيلماً، في الفترة من عام ١٩٤٩ إلى ١٩٦٩، تنتمي إلى خمسة وثلاثين منتجاً مختلفاً، أن خمسة منتجين هم الذين كرروا تجربة الإنتاج للمرة الثانية خلال عشرين عاماً (١) ومنذ بواكيرها، لم تنتج السينما العراقية مثلما أتيح للسينما المصرية مثلاً من عوامل التواصل واستمرارية الإنتاج السينمائي وما يتصل بهذا من وجود استوديوهات وكوادر وتقنية ولعل ذلك يعود لأن المنتج السينمائي العراقي، في الثلاثينات والأربعينيات، لم يكن ليتمتع بنفس روح المغامرة التي كان

المنتج المصري يتمتع بها، وعلى هذا الأساس كانت السينما العراقية مجرد مغامرة سرعان ما تذهب مع الريح دون أن تترك وراءها سوى أحلام محبطة لقيام صناعة سينمائية تمتلك تقاليد ناضجة تؤسس القيم الجمالية والتقنية المتطورة ومفردات اللغة السينمائية.

ومع كل محبطات الإنتاج بقيت السينما العراقية تقوم أساسا على جهود ورغبات بعض الشباب المتحمس للسينما، ومعظم هؤلاء في الأصل ولدوا من «رحم » المسرح، ولكن بسبب طموحاتهم لتأسيس سينما وطنية فقد خاضوا مغامرة إنتاج بعض الأفلام التي تشكل علامة بارزة في تاريخ السينما العراقية، ومن أبرز تلك المحاولات فيلم «سعيد أفندي» ومثله الفنان الكبير «يوسف العاني» والفيلم مقتبس عن قصة قصيرة للقاص العراقي الراحل «ادمون صبري»...

والواقع أن فيلم «سعيد أفندي» يحتل نفس الموقع الذي يحتله فيلم «العزيمة» في تاريخ السينما المصرية... وهكذا نجح «سعيد أفندي» واستقبله الجمهور بفرح لرؤية سينما عراقية تغادر مهدها وقماطها...

وبعد «سعيد أفندي» الذي تم إنتاجه خلال فترة الخمسينات توقف الإنتاج السينمائي الجاد حتى فترة الستينات عندما لجأ بعض الشباب وبإمكانيات محدودة إلى إنتاج عدة أفلام نذكر منها «الحارس» و«الجابي» و«أبو هيلة» و«مشروع زواج» وغيرها (٢) .

وقد نشرت آراء ودراسات ومقالات عديدة عن فيلم سعيد أفندي، أشادت بمستواه العالي على الرغم من أنه أنتج في مرحلة مبكرة من تاريخ الإنتاج السينمائي العراقي ومن هذه الآراء مايؤكد أنه كان التأسيس الأول

للسينما العراقية اعتمد الفيلم قصة للكاتب العراقي ادمون صبري، وهي قصة واقعية ذات حبكة بسيطة - كما هو الفيلم - ومكررة، مثل قصص كثيرة وأفلام كثيرة، إلا أن المعالجة السينمائية الحميمة والمدهشة جاءت على غير ماهو متوقع لحبكة بسيطة كهذه. «سعيد أفندي» معلّم له أسرة مكونة من زوجة وثلاثة أولاد صغار متدرجين في العمر.

أسرة متعلمة وطيبة. ويحدث أن تسكن في أحد أحياء بغداد الشعبية الفقيرة، وهناك تحصل حوادث عادية ويومية معاناة أولاد سعيد مع الابن الشرير للقندرجي الطيب، ومع زوجته الشريرة، ربما بسبب الفقر الشديد فتحصل المقاطعة بين الأسرتين، الأمر الذي يمضُ في نفس القندرجي الذي يكّن الحب والاحترام للأستاذ سعيد ولأسرته الطيبة. وحين يمرض القندرجي ترعاه أسرة سعيد أفندي بجلب الطبيب والدواء، على رغم المقاطعة التي تستمر قبل العناية بالجار المريض وأثناءها وبعدها.

كل حوادث الفيلم مألوفة ومكرورة، إلا أن إيقاع المعالجة هو الجديد. إذ أن المشاهد يتابع ذلك بشغف ومن دون ملل، مجذوباً بخيط خفي يصعب تشخيصه، بسوى القول أنه أسلوب الفيلم. تضاف إلى ذلك براعة التصوير، على الرغم أن الفيلم هو من إنتاج العام ١٩٥٦ وبوسائل بدائية، ومن دون تمويل، سوى ماحوته جيوب فريق العمل، وكان معظمه من المواطنين ذوي الدخل المحدود، وسوى الحماسة النبيلة لإنجاز عمل فني، مميز قد يمكن القول عن ذلك الشيء الذي يصعب تشخيصه إنه قدرة كاميران حسني في السيناريو والإخراج،وبراعة الحوار عند يوسف العاني، وهو الممثل الرئيسي (سعيد أفندي) وبراعة التصوير عند ألبرت أوشانا. ويعزز ذلك كله الأريحية

النادرة لدى الممثلين لتجسيد أدوارهم، على اختلاف أنماطها، من الطيب جداً، إلى الشرير، وما بينهما. فقد أحببنا خارج إطار الحديث، كل الممثلين، بمن فيهم ذلك الفتى الشرير (ابن القندرجي).

أحببناه لبراعته في أداء دوره، مثلما ذبنا مع عذوبة الخرساء (بنت القندرجي) التي جسدت دورها امرأة أجنبية، اختير لها هذا الدور قصداً، أو اختيرت له، وبرعت فيه. لا شك في أن ذلك تحقق نتيجة تضافر كل العناصر، من النص المكتوب إلى المونتاج، وكل مانقوله يأتي، بالطبع، انطلاقاً من كون الفيلم منتجاً في ذلك الزمان، وبالإمكانات التقنية الفقيرة. فنحن لا نريد تنزيهْ الفيلم، قدر مانريد أن نقول كلمة إعجاب بحق ذلك الفريق المدهش الذي حاول وغامر ونجح على نحو لافت في ذلك الزمان، بل مازال عمله لافتاً حتى في هذه الأيام. وعلى رغم قدم النسخة التي عُرضت، والتلف الذي أصاب أجزاء منها، فاختفت لقطات أتذكرها من ٤٣ عاماً... استمتعنا بصورة سينمائية طيبة ومريحة وصوت سينمائي فيه صفاء (٣) وكانت السينما العراقية قد بدأت مسيرتها بإنتاج مشترك مع مصر. وكان أول فيلم هو «ابن الشرق» عام ١٩٤٦ من إنتاج شركة أفلام الرشيد العراقية المصرية، وكان الفيلم من إخراج المصري نيازي مصطفى، ومثل فيه من العراق عادل عبد الوهاب وحضيري أبو عزيز وعزيز علي، ومن مصر، بشارة واكيم ومديحة يسرى ونورهان وآمال محمد. ثم أعقب هذا الفيلم في العام نفسه فيلم «القاهرة بغداد» من إخراج المصري أحمد بدرخان، ومثل فيه من العراق حقي الشبلي وإبراهيم جلال إلى جانب الممثلين المصريين، وكان الفيلم إنتاجا مشتركاً بين إسماعيل شريف في العراق وشركة اتحاد

الفنيين المصريين ثم فيلم ليلى في العراق إخراج أحمد كامل مرسي (٤) وتم تأسيس أستديو بغداد الذي تحول إلى شركة. تسمى شركة أفلام بغداد المحدودة عام ١٩٤٢ وهي التي أنتجت فيلم عليا وعصام.

وفي عام ١٩٤٨ وبعد نكبة فلسطين وقيام الكيان الإسرائيلي أغلق استديو بغداد وبيعت ممتلكاته بسبب العثور على وثيقة تؤكد استخدام هذا الاستديو كمركز للتجسس لمصلحة إسرائيل.وخلال عمر استديو بغداد انتج فيلماً واحداً هو فيلم (عليا وعصام) في حين أنتجت شركة (أرمان قرارش لسر) التركية فيلمين هما (طاهر وزهرة) و(أرزة وقمبر).

بعد تلك الفترة شكلت شركة (دنيا الفن للأفلام) التي أنتجت فيلماً (فتنة وحسن) اعتماداً على العناصر العراقية مما شجع بعض السينمائيين على الإنتاج فقدم عبد الخالق السامرائي فيلماً بعنوان (ندم) وقدم يحيى فائق فيلماً مقتبساً من قصة توفيق الحكيم (يوميات نائب في الأرياف) وكان باسم (وردة) (٥) .

وفي عام ١٩٥٥ اخرج حيدر العمر فيلماً بعنوان (ارحموني) وفي المرحلة التالية جاء فيلم (سعيد أفندي) الذي تحدثنا عنه في بداية الفصل وبعد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ أسست مصلحة واحدة للسينما والمسرح لتدخل السينما العراقية مرحلة جديدة، وذلك بإنتاج فيلم (نبوخذ نصر) من إخراج كامل العزاوي وقدم الفيلم سيرة الملك نبوخذ نصر في التاريخ البابلي والحروب التي انتصر فيها والإنجازات الحضارية التي حققها، ولكن حلم إنتاج فيلم ضخم من هذا النوع كان أكبر من الإمكانات المتاحة.

وفي فترة الستينات تلك وإلى جانب فيلم نبوخذ نصر، أنتجت أفلام أخرى مثل:

- إرادة الشعب – إخراج برهان الدين جاسم.
- من أجل الوطن – إخراج فوزي الجنابي.
- غرام في الريف – إخراج فالح عبد العزيز الزيدي.
- قطار ساعة ٧ – إخراج حكمت لبيب.
- مشروع زواج – إخراج كماران حسني.
- أبو هيلة – مأخوذ من مسرحية (تؤمر بيك) ليوسف العاني، وكان إخراجه مشتركاً بين يوسف جرجيس حمد ومحمد شكري جميل.

وفي عام ١٩٦٣ فيلم (نعيمة) في منطقة الأغوار في حين أخرج وليم سيمون فيلماً بعنوان (بصره ساعة ١١) وهو فيلم بوليسي عبر مطاردة شركة البصرة للمهربين.

وباستثناء فيلم (نبوخذ نصر) الذي صور بالألوان، فقد صورت جميع الأفلام التي ذكرناها بالأسود والأبيض (٦) .

ومع انقلاب شباط ١٩٦٣ عرض فيلم (أوراق الخريف) ثم أعقبته مجموعة من الأفلام وهي:

- يد القدر إخراج كامل البدري.
- عفرة وبدر إخراج فالح الزيدي.
- مع الفجر – إخراج عبد الجبار العبيدي.
- العائلة البائسة – إخراج جواد مطشر.
- درب الحب إخراج برهان الدين جاسم.

وتميز فيلم الحارس من إنتاج مؤسسة أفلام اليوم وإخراج خليل شوقي بشعبية ساحقة فشاهده في أول أسبوعين في صالة سينما الخيام أربعون ألف

متفرج وقد منحه مهرجان قرطاج الجائزة الفضية عام ١٩٦٨ وبعد هذا الفيلم أنتجت المؤسسة فيلم (الجابي) من إخراج جعفر علي وبعد ١٧ تموز عام ١٩٦٨ بدأت مرحلة مختلفة في السينما العراقية بأفلام:

- الظامئون - إخراج محمد شكري جميل.
- الرأس - إخراج فيصل الياسري.
- التجربة - إخراج فؤاد التهالي - مخرج مصري.
- النهر - إخراج فيصل الياسري.
- الأسوار - محمد شكري جميل.
- يوم آخر - إخراج صاحب حداد.
- المسألة الكبرى - إخراج محمد شكري جميل.
- بيوت في ذلك الزقاق - إخراج قاسم حول.

ثم جاءت بعد ذلك الأفلام الثلاثة المباشرة سياسياً لصالح السلطة وهي:

- القادسية إخراج صلاح أبو يوسف الذي يبدو للوهلة الأولى أنه يصور تحرير العرب لأرضهم من الإمبراطورية الفارسية وحقيقة الأمر أنه يركز على إثارة العنصرية بين الفرس والعرب.

١ - الأيام الطويلة - إخراج توفيق صالح وهو يمجد فردية صدام حسين.

٢ - الملك غازي وهو يخدم فكرة غزو الكويت إخراج محمد شكري جميل (٧) .

وفي دراسة أخرى يرى باحث آخر سمات أخرى للسينما العراقية يمكن تلخيصها فيما يلي (٨) :

تأخرت صناعة الأفلام في العراق إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. وحين بدأت كان ذلك على أيد غير عراقية. وحتى حين دخـــل العراقيون، إلى هذه الصناعة، دخلوا بشكل اعتباطي، حيث حاول الشباب العراقيون دخول المعترك، يدفعهم الحماس أو الحلم بالشهرة. ودخل هذا المجال بعض الذين لا معرفة لهم بصناعة السينما البتة. وقد جلب هؤلاء إلى مجال السينما بجو يشبه جو الملاهي الليلية، مما جعل النساء يحجمن عن دخول هذا المعترك. ولم تتدخل الدولة في الإنتاج السينمائي والمسرح، حيث عمل فيها أولئك الذين كانوا يعملون في شركة النفط الوطنية والنقطة الرابعة الأمريكية مساعدين في مختلف نواحي الحرف السينمائية. وكان نشاط المصلحة موجها - في الأساس - إلى عمل الأفلام الوثائقية، حيث ترك مجال الفيلم الروائي للقطاع الخاص. وحتى في مجال السينما الوثائقية؛ اقتصر نشاط المصلحة على إنتاج الأفلام الإخبارية والدعائية، التي تصور بعض منجزات الحكومة. وقد استمر هذا النمط من الإنتاج حتى سقوط النظام (٩) كانت الأفلام المصنوعة في العراق قبل ١٩٦٨يميل أكثرها إلى واقعية ساذجة؛ موضوعها المفضل هو الريف، الذي سكانه يشكلون الأغلبية المطلقة من سكان العراق. ومن الملاحظ أن الريف في هذه الأفلام هو ريف الجنوب فقط. ولم يتطرق فيلم من تلك الأفلام إلى الريف الكردي أو الريف في الوسط أو الغرب؛ ذلك أن معظم الذين كانوا يعملون في السينما هم من الآتين من هذا الريف، زيادة على أنه هو الأكبر مساحة والأكثر سكاناً. لكن مايميز هذه الأفلام تلك الفطرية في المعالجة، مما يجعل مشاهدتها ممتعة، لا لأنها أعمال فنية بل لأنها أعمال فطرية وتعج بالطرائف. إذ نرى مثلاً، في أحد الأفلام البطلة

تدخل بابا وهي رشيقة وجميلة، لكننا نراها حين تخرج على قدر هائل من الامتلاء. والسبب هم أن خمس سنين تفصل بين اللقطتين، فقد توقف التصوير كل هذه الفترة الطويلة حتى دبر المنتج مبلغاً آخر لإكمال الفيلم. أما الأفلام التي عالجت قضايا المدينة في تلك الحقبة الزمنية، فقد كانت أكثر نضجاً من الناحية· التقنية والفكرية مثل، «من المسؤول» الذي أخرجه عبد الجبار توفيق ولي، و«سعيد أفندي» الذي يحمل أثر الواقعية الإيطالية والذي أخرجه كاميران حسني و«الحارس» من إخراج خليل شوقي، الذي حصل على جائزة مهرجان قرطاج الثانية بعد أن حُجبت الأولى، وتمتاز هذه الأفلام بأن صانعيها من المتعلمين الذين درسوا السينما، وشاركهم فيها نخبة من الممثلين المثقفين. أما الممثلات فكن – في الغالب – مناضلات أو زوجات أو أخوات مناضلين تبرعن للمشاركة في أغراض فكرية، مثل نادرة الرماح وزينب أزاد وهي وأخريات. ونستطيع القول إن ما أنتج بعد ١٩٦٨ من أفلام لم يتجاوز الأفلام المذكورة إلا في التقنيات. أما في مايخص الفكر فيمكن القول إن الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة (١٩٦٨ إلى الوقت الراهن) قد تخلفت، إذ فقدت ماكانت تتحلى به الأفلام العراقية من الواقعية النقدية. فالسينما كلها أصبحت تحت سلطة الدولة الممثلة في مصلحة السينما والمسرح، الموجودة قبل انقلاب ٦٨. ولولا هذا الانقلاب لكان ممكنا تطور السينما في العراق بما يتناسب مع قدرات البلد الثقافية والاقتصادية. لكن حدث ما حدث، و افتتح العهد الجديد مرحلته بفيلم – فضيحة – «شايف خير» أرجع إليه المخرج والكاتب بعض أسباب نكسة حزيران، في مقالته المشهورة «شايف خير والنكسة». و«شايف خير» هذا هو عنوان الفيلم

المشؤوم، من إخراج محمد شكري جميل، الذي عمل مساعد مصور في وحدات الأفلام في شركة النفط الإنجليزية قبل إنشاء مصلحة السينما والمسرح.

عاد إلى العراق، قبيل وبعيد ١٩٦٨ عدد من السينمائيين الذين درسوا السينما دراسة أكاديمية في أفضل المعاهد السينمائية في العالم. وكان يمكن أن يشكل هؤلاء مع السينمائيين الآخرين نواة ممتازة للتقدم بالسينما في العراق إلى مرحلة متقدمة.فالعراق بلد غني بثروته البشرية قبل ثروته الاقتصادية. وكان عدد دور العرض – بالنسبة إلى ذلك الزمان – أفضل بكثير مماهو موجود في كثير من البلاد العربية. ثم إن التطور الاجتماعي للمجتمع العراقي آنذاك، كان من الرقي بحيث كانت مشاهدة الأفلام عادة دارجة حتى عند الطبقة الأكثر فقراً. وكان هذا يشكل سوقاً ممتازة للفيلم العراقي، ويهيئ المجال لصناعة سينما عراقية رابحة. وبدل أن تستفيد الحكومة في ذلك الحين من هذه الظروف، عمدت إلى خنق كل عناصر صناعة سينما عراقية. فقد سلطت الرقابة القاسية التي لايكاد ينجو منها أي فيلم، بسبب مطاطيتها ومزاجيتها، زيادة على الفكر الرجعي المتسلط الذي يوجهها. مما جعل إنتاج أي فيلم مغامرة مستحيلة، بالنسبة إلى القطاع الخاص. وهكذا خرج القطاع الخاص، أو بالأحرى طرد من هذا المجال نهائياً(١٠) وإذا كانت السينما العراقية قد توفرت على أرضية من الأكاديميين والمتخصصين، فإنها في واقع الأمر ظلت خاضعة، على امتداد وقت طويل من تاريخها، إلى متغيرات شتى حالت دون الاستثمار الأمثل لتلك الكوادر المؤهلة، وبددت بالتالي جهودها في أعمال إدارية وصراعات سياسية. ذلك أن واحدة من المؤثرات الخطيرة التي أكلت من جرن هذه التجربة

السينمائية،هي المنظور السياسي في النظر إلى كوادرها، والخوف المستشري من لدن السلطات في التعامل مع تلك الكوادر خوفاً من خلفياتها ومواقفها السياسية السابقة، التي كانت السلطات تخشى أن تسقطها على ماتنجزه من أفلام من هذا المنطلق، برز طموح عريض لدى العديد من الكوادر السينمائية العراقية باتجاه التجريب، واتجاه خوض واحدة من أكثر عمليات الإنتاج السينمائي تشعباً وأهمية، وهي عملية نقل الأدب إلى الشاشة (١١) .

لقد انطلقت التجربة السينمائية العراقية من هذا الطموح العريض منذ مطلع الخمسينيات وإذا كانت قد عرفت السينما التسجيلية منذ العشرينيات، فإنها بدأت في تلمس طريقها لإنتاج الفيلم الروائي الطويل المأخوذ من الأدب منتصف الخمسينيات.

ويعد فيلم «من المسؤول»؟ والمنتج سنة ١٩٥٦ للمخرج عبد الجبار ولي، أول فيلم روائي عراقي مأخوذ عن الأدب العراقي عن قصة للقاص العراقي الرائد إدمون صبري، ومع هذه الانطلاقة أسست مبكراً المعالجة الواقعية للفيلم الروائي العراقي المأخوذ عن الأدب لتجد رسوخها انطلاقاً من هذه البدايات ولم تخل البدايات من مؤثرات الواقعية الفيلمية الروسية والإيطالية خاصة، فكلا الفيلمين قدم قراءة لواقع يومي محلي تعيشه الشخصيات البسيطة التي تمارس دورة حياتها في دروب بغداد وأزقتها، شخصيات لا تحمل طموحات أكثر من استمرار عيشها ونظرتها التبسيطية إلى الحياة... خطاب نما على أرضية التجريب الذي خرج بالسينما العراقية من نمطها التجاري التقليدي الذي قدمه أكثر من فيلم ومخرج، محاكاة لتجارب السينما المصرية والهندية وغيرهما.

والأساس في كل ذلك هو هذا الارتقاء الواثق بالشكل الأدبي القصصي، وعرض شخصيات مثل سعيد أفندي الموظف الحكومي الذي يذكر بعشرات النماذج التقليدية في السينما المصرية والروسية على السواء... فهو لا يختلف عن صاحب المعطف عند غوغول، ولا يختلف عن الموظف المسحوق في «المفتش» لتشيخوف، ولا يختلف عن أنيس في «ثرثرة فوق النيل، لكنه يتميز عن كل هذه النماذج في أنه يقدم قراءة عراقية لواقع عراقي محلي خالص يعيش فيه الناس دورتها التقليدية، ويعبرون عن مطامحها أو أحلامها البسيطة لتقديم صنعة سينمائية تضع لبنة في سنوات التجريب (١٢) ومع مطلع الثمانينيات، تكون الجهود المبدعة في تأسيس «الرواية السينمائية» وتأسيس العلاقة بين الرواية والفيلم في حدود تجربة السينما العراقية قد دخلت مأزقاً واضحاً، وذلك من خلال اشتعال نار الحرب بين العراق وإيران... التي زجت الدولة بكل ثقلها وراء المتاريس وأنهار الدم، تلك الكارثة التي امتدت لسنوات طوال عجاف.

هذه المرحلة دفعت الدولة إلى أن تضخ المال والإمكانات وراء إطلاق أبواق الدعاية للنظام وانتصاراته وأمجاده... وتأسست خلال تلك المرحلة المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ثم دائرة السينما والمسرح بعد تغيير الاسم... واحتلت واحدة من أكثر البنايات تجهيزاً ومواصفات عالية بطوابقها المتعددة المجهزة بالتقنيات، وبالطبع هذا قليل مما تستحقه السينما العراقية في تأسيس مدينة للسينما.

وكان باكورة أفلام الثمانينيات هو الفيلم الذي أخرجه المخرج المصري المعروف توفيق صالح بعنوان «الأيام الطويلة» وهذا الفيلم يمجد السيرة الذاتية لصدام حسين كما رأينا وظهرت في هذه الحقبة الأفلام التالية:

١ - فيلم (العاشق) إخراج محمد محمد منير فنري (لاجئ سوري) عام ١٩٨٥، عن رواية «مكابدات عبد الله العاشق» للروائي العراقي عبد الخالق الركابي.

٢ - فيلم صخب البحر: إخراج المخرج الراحل صبيح عبد الكريم عام ١٩٨٥، عن رواية «صخب البحر» للكاتب العراقي علي خيون.

٣ - فيلم: عرس عراقي، إخراج محمد شكري جميل عام ١٩٨٨، عن رواية «عرس عراقي»لعادل عبد الجبار.

٤ - فيلم: اللعبة، إخراج محمد شكري جميل عام ١٩٨٨، عن رواية للشاعر يوسف الصائغ.

٥ - فيلم: فتى الصحراء إخراج عبد السلام الأعظمي عام ١٩٩٠ عن رواية «البطل الصغير» للكاتب الراحل محمد شمسي.

٦ - فيلم: الحب كان السبب، للمخرج عبد الهادي مبارك عام ١٩٩٠، عن رواية «العزف في مكان صاخب» للروائي علي خيون.

وإذا استثنينا فيلمي «اللعبة وفتى الصحراء»، فإن الأفلام المتبقية لم تخرج عن دائرة الدعاية الاعلامية للحرب (١٣)...

وعلى الرغم من إن المؤسسة العامة للسينما في العراق كانت هي المشرفة على الإنتاج السينمائي فإن هناك تجارب فردية متميزة لبعض المخرجين كانت ترصد مواقع مهمة من أرض العراق ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - تجربة المخرج قاسم حول في فيلم (الأهوار) وتعبير - الأهوار - يطلق على مساحة المستنقعات الدائمية والموسمية والمياه الفائضة، ومنابت البردي... وتمتد هذه المساحات المائية من مدينة «العمارة» الواقعة

على نهر دجلة جنوباً ومن مدينة «سوق الشيخ» الواقعة على نهر الفرات إلى مدينة «القرنة» شرقاً حيث يلتقي النهران «دجلة والفرات» ويشكلان «شط العرب» تبلغ مساحة «الأهوار» حوالي ستة آلاف ميل مربع... تنتشر فيها عدد من الجزر الصغيرة والقرى القليلة... هذه المساحات الواسعة المغمورة بالمياه يعيش فيها سكان الأهوار في صرائف من البردى قائمة على «جباشه» ترتفع عن مستوى سطح الماء مصنوعة من البردي والقصب المتراكم بعضه فوق بعض... وينتقلون في هذه الأهوار بقوارب مطلية بالقير.

فيلم الأهوار:كشف لهذا لواقع، وكشف لبقايا التراكمات عبر سنوات طويلة وفي هذا الفيلم محوران أساسيان، الأول بحث العلاقات الاجتماعية وطبيعة البيئة من خلال هذه العلاقات، والمحور الثاني وجود القاعدة المادية الصناعية التي تنمو في القطر العراقي، والتي ستبدل بالضرورة العلمية هذا الواقع.

كما ويعكس القيم الجمالية لعالم «الأهوار» الذي يتميز بخصائص طبيعية نادرة، يضاف إليها عطاء الإنسان المرتبط تاريخياً بالحضارات الأصلية لوادي الرافدين.

اعتمد الفيلم في بنائه على فصول تحقق مضامين فكرية ترتبط بمجموعها بالفكرة الأساسية التي توضح بأن القاعدة الصناعية التي تتسع باستمرار في القطر العراقي هي البديل الثوري مادياً لكل ما أحاط بالإنسان العربي من قهر جعله متخلفاً عن التقدم الاجتماعي(١٤) وإذا انتقلنا إلى الفترة «الأخيرة» وهي فترة الاحتلال الأمريكي والبريطاني للعراق نجد أن أكثر النشاطات الفنية – ومنها السينما قد تعطلت بسبب الوضع الأمني المتدهور

مع الإشارة إلى بعض النشاطات التي أقيمت حول السينما العراقية في الخارج ومن ذلك العرض الأول لفيلم (زمان رجل القصب) في صالة سينماتيك (١٥) .

نال هذا الفيلم الذي أخرجه في أهوار جنوب العراق مطلع عام ٢٠٠٣ المخرج المغترب عمار علوان جائزة (أفضل موهبة للمستقبل) في مهرجان سان سيباستيان الدولي في إسبانيا يروي الفيلم قصة زمان هادي مطشر، حائك القصب الفقير في ناحية «الكفل» (قام بالدور الفنان القدير سامي قفطان حاملاً الفيلم على كتفيه) ومعاناته بين صيدليات الناحية، ثم صيدليات بغداد، في سبيل العثور على دواء نادر لعلاج رفيقة حياته نجمة (شذى سالم) المصابة بمرض من الأمراض التي فتكت بأبناء المنطقة جراء تلوث البيئة خلال حربي الخليج الأولى والثانية. واستفاد المخرج من إمكانيات التصوير وجمالياته في الطبيعة الاستثنائية للأهوار، أو ما تبقى منها بعد حملة التجفيف الشهيرة.

وتابع خيط السيناريو بهدوء ليصل إلى فيلم جميل وبسيط ومؤثر، بلا ادعاءات ولا شعارات، وليخرج بنتيجة ينقلها زمان إلى ولده بالتبني ياسين، الطفل الذي فقد والدته في الحرب. تقول إن الإنسان العراقي مثل النخلة، تمر عليه النكبات وهو واقف. واعتبر النقاد أن هذا الفيلم يدشن زمناً مستقبلياً جديداً للسينما العراقية الشابة والمستقبلة.

وفي الفترة ذاتها عرض الفنانون العراقيون في مدينة (لاهاي) الهولندية ١٥ فيلماً وثائقياً وروائياً هي حصيلة الدورة الأولى لمهرجان «السينما الوثائقية العراقية» صاحبتها ندوتان نقديتان مع مناقشة لبعض الأفلام التي عرضت. كما طرح عدد من المخرجين تصوراتهم المستقبلية للسينما

العراقية وكان هذا المهرجان هو الأول في تاريخ السينما العراقية الجديدة وتجمع فيه عدد كبير من المخرجين القدامى والشباب ليصبح صورة حقيقية للمخرجين أنفسهم والأفلام العراقية في المهجر، علماً أن بعض هذه الأفلام لم ينتج في المهجر بينما قضى مخرجه عقوداً وهو مغترب.

مايلمسه المشاهد في هذا المهرجان البكر للسينما العراقية أن الجمهور العراقي والهولندي تفاعل مع الأفلام وعلى مدى اليومين في شكل لافت، سيما أن الأفلام كانت مترجمة إلى اللغة الإنكليزية. فقد امتلأت القاعات بالمشاهدين، لا بل أدخلت كراسي كثيرة لوضعها في الممرات، بينما أرتضى البعض الآخر أن يشاهد العروض وهو واقف، في حين عاد عدد ليس بالقليل من الهولنديين والعراقيين وهم وسط دهشة أن تمتلئ القاعات بينما لم يجدوا في مهرجانات السينما العربية التي تعقد هنا أكثر من عشرة أشخاص في العرض الواحد (١٦).

كان اليوم الأول للمهرجان من جزأين، ضم الأول الافتتاح الذي بدأ بعزف مقطوعة موسيقية لكل من عازف العود أحمد المختار وعازف الرق ستار الساعدي اللذين قدما مقطوعة موسيقية بعنوان «أنغام من بغداد». تلاها عرض فيلم «الأهوار» للمخرج قاسم حول واختتم الجزء الأول بعرض فيلم للمخرج إبراهيم سلمان بعنوان «ثلاثة أشكال لرجل الجبل الذي يريد أن يصبح كلب البحر». بينما حوى الجزء الثاني أفلام «الأزياء» للمخرج هادي الراوي و«في حقول الذرة الغريبة» للمخرج قاسم عبد و«صمت الحياة» للمخرج قتيبة الجنابي، تلتها جلسة نقدية. واختتم الجزء بفيلم «صراخ الصمت الأخرس» للمخرج قيس الزبيدي. وضم الجزء الأول لليوم الثاني

للمهرجان فيلم «بغداد اون/ أوف» للمخرج سعد سلمان، وحديثاً للمخرج هادي الراوي عن عدد من أفلامه، ثم عرض فيلم «تحديات ساعية البريد» للمخرج محمد توفيق. واحتوى الجزء الرابع والأخير على سبعة أفلام قصيرة لكل من المخرجين رانية محمد «نوال» وأوروك علي «طائر آخر يتوارى» وثامر الزيد «زعثور»وجمال محمد أمين «أنهم يصنعون الحياة» وطارق هاشم «يوم القدر» وفؤاد جلال ميران «البنفسج» ومحمد الدراجي «البلدوزر».

وقد توزعت الأفلام على ثلاثة محاور . المحور الأول هو : محور المكان، وكانت الأهوار المكان الذي حمل تصورات المخرجين قاسم حول وهادي الراوي. ففي فيلم قاسم حول «اهوار» أصبح المكان حاضنة تاريخية ومعاصرة. فقد تعامل الفيلم مع الهور ليس كمكان اغتراب وطبيعة رومانسية يمكنك أن تستمتع بها، بل حوله إلى بنية صلبة وقوة دافعة للتفكير بوجود بقعة مائية لامثيل لها في العالم تثير مشكلات سياسية كبيرة، وبذلك تجاوز الفيلم حياة الناس العادية إلى الفكرة الميثولوجية التي يمكنها أن تكون حية ومعاصرة من خلال الكشف عما يعتمل داخلها. فكرة تاريخية تعيش في كل الأزمنة وتمد سكانها بما يجعلهم قدامى في كل شيء من خلال حياتهم اليومية، عندما مزج الفيلم بين الإنتاج والاستهلاك. فالهور هو الذي يمد معامل الورق بالمادة الخام لتصنيعه وهو الذي يديم حياة الناس في المدن الكبيرة المجاورة بما ينتجه، وفي الوقت نفسه هو حاضنة ميثولوجياً حياة الناس وعاداتهم وبنيتهم العقلية التي تعيش في ظلمة تاريخية مطبقة. ووسط هذه الديمومة أظهر الفيلم الأهوار بما يشبه المكان الآمن للقوى الجديدة والمقبلة، والمحطة المجهولة في وسط العراق والبعد الغرائبي الذي لايزال

غنياً بالحكايات والفرح والحب والأمل، وعندما يعيد تأكيد هذه الصورة القديمة – الحديثة يتذكر المشاهد ما أحدثه النظام السابق في العراق في تجفيف الأهوار، لتبدوا المسألة على غاية من المفارقة، فقد تم النجفيف من أجل الزراعة وتوزيع المياه كما يدعون، لكن التجفيف أظهر أنه فعل تدميري لميثولوجيا الجنوب العراقي كله، فلم تكن بعد التجفيف ثمة زراعة ولا حيوانات ولا حياة، مما يعني أن القضاء على ميثولوجيا الحياة القديمة عند بقايا السومريين والأكديين يعنى أن التجفيف عمل سياسي وكان المحور الثاني في المهرجان محور أفلام الشخصيات أما المحور الثالث فكان محور الأفلام المنوعة(١٧) وفي سياق سينما ما بعد الاحتلال نقف مع تجربة نوعية جديدة أحد أبطالها الفنان العراقي يوسف العاني فالمعروف عن الفنان الرائد يوسف العاني حماسته لمحاولات الشباب، وخصوصاً مايتميز منها بالجرأة... وإن كان في الوقت ذاته يقف ضد ما يدعوه «مغامرات سطحية بعيدة عن الوعي والفهم الجاد»، لأن غايته في ما تقدم هو «تحقيق الهدف النافع من أي محاولة جاء».

آخر ما حدث في هذا المجال، ومن بعد احتلال العراق، إن مجموعة من الشباب يصفها الفنان العاني بأنها «مجموعة تعمل بهدوء ووعي لتسجيل مظاهر الخراب التي حصلت في البلد جراء الاحتلال، ورصد الجوانب التي أوقعت الكثير من المآسي والنكبات» يجد العاني أن «من واجب من يستطيع أن يسجل سينمائياً هذا الوجه الكالح للاحتلال أن يبادر بحماسة وجرأة، واضعاً نفسه داخل المعمعة فيكون شاهداً للتاريخ على الحقيقة(١٨) هؤلاء الشباب الذين لا يمتلكون من مستلزمات العمل غير الحماسة والإخلاص

والأفكار المثيرة... حصلوا أيضاً على «الفيلم الخام» ولكن قيل لهم «غير صالح» (expired) ولم يكن أمامهم إلا المحاولة... فحاولوا، عسى أن تظهر «الصور» كما يريدون لها ان تظهر على هذا «الفيلم الخام».

مع هذه المحاولة كانت تخامرهم فكرة أن يكون في الفيلم حدث درامى يسير جنباً إلى جنب مع هذه المأساة التي يحاولون جمع أطرافها.

وتبلورت الفكرة لديهم... من دون الخوض في التفاصيل...

وحصلوا على مبلغ من المال لا يكفي إلا لتغطية الضرورات ثم تقدموا بطلب إلى وزارة الثقافة لتساعدهم في أمرين: مقر العمل، وسيارة نقل.

وبدأوا كتابة «الحكاية» حكاية حماستهم لأن ينتجوا فيلماً سينمائياً «يؤرخ» مايعيشون ويعيشه مجتمعهم ووطنهم. وهنا بحثوا عن « الخبرة الفنية» التي تدعمهم في عملهم هذا... وتقدموا إلى الفنان العاني، مقدمين له، مع طلبهم المساعدة الفنية، «دفتر يومياته» الذي فقد منه، أو ضاع بين يديه حينما احترقت - مع الكثير الذي احترق أو أحرق - «مكتبة المركز العراقي للمسرح»... وهي يوميات بدأ الفنان العاني تسجيلها منذ عام ١٩٤٨... وكانت بالنسبة إليه «ثروة ذاتية وشخصية لاتعوض» - كما يقول، ويضيف: «حينما جلبوا إلي هذه « اليوميات» التي احترقت أطرافها كان «الحدث» بالنسبة إلي مفتاحاً لبحث التعاون معهم... وكانت البداية أن سألتهم: - «ما الذي تريدون «قوله» في هذا الفيلم؟».

فقال المخرج عدي رشيد: «نريد القول أن الشعب العراقي «لا يستاهل» ماحل به! هنا قال لهم العاني «أنا معكم... اجلبوا لي ما كتبتم ».

وبدأ، هو الآخر، يكتب ليبلور - كما يقول - شخصية «أبو شاكر» الذي تجاوز السبعين من العمر، وعاش أحداث العراق كلها، منذ بداية الحكم الملكي... ثم مقتل الملك غازي، وتتويج فيصل الثاني... حتى العهد الجمهوري، والانقلابات، التي تتابعت، ليعيش هذه الفترة كلها ويصل إلى اليوم فيشاهد ما يحدث الآن!(١٩) .

المصادر والمراجع:

١ – من تقارير ندوة السينما في مهرجان القرين بالكويت عام ١٩٩٥.

٢ – صادق عبد الله – جريدة الرأي العام الكويتية – ملحق فنون – السينما العراقية من سعيد أفندي إلى سنة ٧٧ – العدد ٩٠٣٢ تاريخ ١٣ – ١– ١٩٨٩.

٣ – مهدي محمد علي – من يتذكر سعيد أفندي؟ صحيفة الحياة – العدد ١٣٦٥٢ – تاريخ ٢٨ – يوليو – ٢٠٠٠.

٤ – قاسم حول – السينما في العراق – ملف خاص بالسينما العراقية في مجلة (الفنون) الكويتية العدد ٣٧ يناير ٢٠٠٤.

٥ – المصدر السابق.

٦ – مصنفات مؤسسة السينما العراقية.

٧ – قاسم حول – السينما في العراق – مصدر مذكور.

٨ – عبد الهادي الراوي (مشاهد سينمائية صغيرة) ملف السينما في العراق في مجلة (الفنون) الكويتية العدد ٣٧ – يناير ٢٠٠٤.

٩ – المصدر السابق.

١٠ – المصدر السابق.

١١ – طاهر عبد مسلم – السينما العراقية وتحولات التجريب والواقعية – مجلة (الفنون) الكويتية – ملف السينما العراقية – العدد ٣٧ يناير ٢٠٠٤.

١٢ – المصدر السابق.

١٣ – المصدر السابق.

١٤ – كراريس المؤسسة العامة للسينما في العراق.

١٥– أنعام كجه جي – باريس تهلل لأول فيلم روائي عراقي على الشاشات العالمية بعد الحرب. – صحيفة الشرق الأوسط – العدد ٩٠٧٣ – تاريخ الأول من أكتوبر ٢٠٠٣.

١٦ - أمجد ياسين - عن الأماكن والشخصيات في عراق مأسوي صار مبدعوه أهل المنافي - صحيفة الحياة - العدد ١٤٨٣٧ - تاريخ ٧ نوفمبر ٢٠٠٣.

١٧ - المصدر السابق.

١٨ - ماجد السامرائي - السينما العراقية تنتج الفيلم رقم ١٠٠.

١٩ - المصدر السابق.

الفصل السادس

السينما في تونس

أمام الطفرة الكبيرة التي حققتها السينما في تونس في السنين الخمس عشرة الأخيرة، وقف كثيرون وقد تمتلكهم الدهشة المقرونة بالتساؤل: كيف حدث هذا وكيف استطاعت هذه السينما أن تتجاوز بقية التجارب السينمائية العربية، بما فيها السينما في مصر، وتقف بجدارة في هذا الموقف المتقدم من الميدان السينمائي، العربي والعالمي، وأن تنال أكثر جوائز المهرجانات، وأن تخترق التجارب والأشخاص والجدران وحتى حمامات النساء بهذه الجرأة النادرة التي لم تصل إليها السينما الغربية... وكيف سمحت الرقابة بمثل هذه المشاهد؟ وهل هي محاولات فردية من المخرجين، أم أنها ظاهرة توجب البحث عن أسبابها ودوافعها

يقول المدافعون عن السينما التونسية أن تميزها عن بقية التجارب السينمائية العربية سببه قيامها على ثلاثة محاور أساسية:

١ - علاقة الفنان بالسلطة ومدى الضغط الذي يتعرض له والحديث عن الذات المقموعة ومحاولة الخروج من هذه الأسوار.

٢ - محور العائلة ومشاكلها في الوسط الاجتماعي بدءاً من العلاقة الزوجية إلى علاقة الآباء بالأبناء.

٣ - الشرق والغرب والعلاقة بينهما ضمن إطار المثاقفة والغزو الغربي الثقافي (التأثر والتأثير).

ويقول آخرون: اعتماداً على قدرات ونباهة فناني السينما شكلت هذه الأخيرة مع نظيراتها في الجزائر والمغرب، وخاصة خلال السبعينات والثمانينات حجر الأساس في طليعية السينما العربية المعاصرة إذ تجاوزت بسرعة الارتهان إلى سينما السوق (التجارية) وكرست بتأنٍ شديد نظرة فنية مغايرة، ورسمت ألواقع الاجتماعي والسياسي في البلاد، وقدمت خلاصات متميزة للشخصية المحلية وواقعها ويومياتها وهمومها وتطلعاتها والظروف التي تواجهها.

وجاء تنوع السينما المغاربية عموماً، والتونسية خصوصاً في تلك الفترة ناتجة طبيعية للحصانة الثقافية التي حافظت على مورثاتها دون تشويهات كبيرة أو مؤثرة.

- أما أصحاب الرأي الآخر، المضاد والذين يأخذون على السينما التونسية محاولات الإساءة للعرب، ولمفهوم الصراع العربي - الصهيوني فيقولون أن السينما التونسية، منذ انطلاقتها المدهشة أواسط الثمانينات أحاطت نفسها بعلامات استفهام محلياً وعربياً بدءاً بفيلم المخرج النوري بو زيد (ريح السد)، وصولاً إلى فيلمي (صيف حلق الوادي) و(حبيبة مسيكة) للمخرجين فريد بوغدير وسلمى مكار.

وهذه الطفرة النوعية يقف وراءها الإنتاج السينمائي المشترك مع فرنسا من منطلق التطبيع الثقافي مع الغرب ومع إسرائيل، حتى أنها دعت إسرائيل للمشاركة في مهرجان قرطاج ثم تراجعت تحت ضغط ورفض

العرب المشاركين، هذا بالإضافة إلى مشاهد العري الفاضحة وإظهار يهود في الأفلام بل وتقديم الممارسات الجنسية كاملة كما هي الحال في فيلم (صفائح من ذهب) للنوري بو زيد، وذلك ليس فقط بغية كسر التقاليد والقيم واستفزاز المنظومة الأخلاقية العربية، بل للترويج لمقولة أن الفساد هو الوجه الآخر للمجتمع العربي الإسلامي المغلق والقائم على القمع والكبت، وفي هذا السياق، صارت المشاهد المثيرة الملتقطة في حمامات النساء تتواتر في أفلام الإنتاج المشترك ليتم الانتقال إلى مشاهد عري فردي في الأفلام الحديثة كاتجاه امرأة محجبة إلى البحر، تتعرى أمامه بصورة كاملة لتسبح رداً على الحجاب الذي فرضه عليها زوجها.

هذا بالإضافة إلى التسييس الموجه ضد جميع حركات التبشير الإسلامية والتشكيك في وحدة الهوية التونسية وتأكيد مقولة أن التونسي ليس عربياً، بل هو فرنسي وايطالي وروماني وبربري وفينيقي وعربي، وهو يهودي بقدر ماهو مسلم كما في فيلم (الشيشخان) وهناك تفاصيل أخرى كثيرة عن السينما التونسية وهذه الطفرة والآراء المتباينة حولها.

هناك عنصر مشترك في أكثر الأفلام التونسية هو المشاهد السياحية، وكأنها مصنعة أصلاً للمشاهد الغربي، الأوروبي والأمريكي في مرحلة كان خلالها التبشير الإسلامي في أوساط الشبيبة الغربية ناشطاً إضافة إلى ازدياد الوعي ونظراً إلى موجات الاحتجاج التي اعترضت صورة اليهودي في السينما التونسية وهي سينما إنتاج مشترك، في الوطن العربي تم التخلي عن هذا العنصر في الأفلام الأخيرة، والتركيز على موضوع العنف الاجتماعي والاضطهاد المركب الذي تعانيه المرأة التونسية على الرغم من أن الأحوال

الشخصية والتعديلات التي طرأت عليها تمنحها كثيراً من الامتيازات القانونية، إلا أنها لا تتمتع واقعياً بها نظراً إلى الهوة التي تفصل بين القانون وتطبيقاته. وعلى هذا الموضوع - الذريعة ازدحمت الأفلام بمشاهد العري والإيحاءات الجنسية التي تتفاوت أمكنتها بين حمام المنزل والحمام العمومي. وبحسب المخرجة مفيدة التلاتلي صاحبة فيلم «موسم الرجال» الحائز أخيراً جائزة «معهد العالم العربي» في باريس، فإن التركيز على الحمام ومايدور فيه بين النساء، هو تأكيد لواقعية العمل. والملاحظ هنا أن سيناريوهات هذه الأعمال التي يكتبها أو يخرجها رجال أو نساء، تزعم أنها تعتمد السيرة الذاتية. ففيلم «صمت القصور» يعيد صياغة تجربة أم المخرجة، و«موسم الرجال» يستوحي تساؤلات ابنتها ويعيد صياغة سير ذاتية لنساء من مدينة المخرجة (جربة) يعشن وحيدات بعيدات عن رجالهن الذين يعملون في العاصمة ولا يرونهن سوى مرة في الشهر.

وفيلم «قوايل الرمان» لمحمود بن محمود يعزف على الوتر نفسه حيث الأب التونسي يضيق الخناق على ابنته التي يعود بها من المهجر الأوروبي. لكن المخرج لا يعدم الحيلة لتقديم مشاهد العري والإيحاء الجنسي التي بشر بها ملصق الفيلم المعلق على واجهات صالات العرض ليتقاطر المراهقون والمراهقات أمام شبابيك قطع التذاكر، الأمر نفسه الذي يبشر به فيلم «حلو ومر» للناصر القطاري، فيلم «الناعورة» لعبد اللطيف بن عمار الذي يتحدث عن مواطن يعود مع حبيبته الأوروبية إلى تونس مسقطه، ويدور بها من مكان إلى آخر مستخدماً تقنية معينة لسرد سيرته، هو الآخر، ولا أظنه سيفاجئنا بخلو فيلمه من المشاهد الجنسية (١) إنه خطاب سينمائي موحد

يتناول موضوعاً خطيراً بقصد تشخيص الظواهر السلبية وانتقادها بهدف تغييرها، لكنه يقع في المحظور عندما لا تفعل السينما غير استخدام جسد المرأة للإثارة، وجلب المشاهدين إلى شباك التذاكر وتلبية أغراض الطرف الأجنبي في الإنتاج المشترك. ومن المؤسف أن يتم مثلاً جر مخرج مثل الناصر القطاري إلى هذه المصيدة. فبحسب ملخص الفيلم، تتكون الحكاية من خلال الثلاثي صلاح (الزوج) وآمال (الزوجة) وعائشة (الصديقة). يمر صلاح الفنان المسرحي بأزمة نفسية جديدة، وعلى نصائح طبيبه بضرورة التزام الراحة يصر على إنجاز مسرحية «السد» وذات ليلة يصدم بسيارته الفتاة «عائشة» وهو في حال من التوتر والإرهاق. وإثر الحادث تنشأ علاقة صداقة قوية بين صلاح وعائشة سرعان ما تتحول علاقة حب تكتشفها الزوجة آمال، لكنها آثرت أن تتعامل معها بحكمة.

يرهق صلاح نفسه في العمل إلى أن يقع ضحية انهيار عصبي، فتدعوه زوجته إلى الجنوب التونسي، مسقطه، عساه يتعافى. لكن حاله تزداد سوءاً فتشفق آمال على حال زوجها، وتدعو عشيقته عائشة إلى القرية فيتشكل بذلك ثلاثي متناقض وعجيب. لكن هذا الأمر يساعد صلاح على استعادة بهجة الحياة ولذة العمل بين آمال وعائشة التي يسند إليها الدور الرئيسي في مسرحيته، فتنطلق التدريبات، وليلة العرض يتحقق النجاح ويسدل الستار على عائشة بين أحضان بطل المسرحية «سامي».

وفي الكواليس يدور الفصل الأخير من القصة.

هكذا ينساق الناصر القطاري الذي كان أول سينمائي تونسي يعالج بمهارة وجرأة ورؤية إخراجية متميزة قضية اجتماعية وسياسية معقدة، إلى

مخرج يقع في شبَكة عنكبوت «الإنتاج المشترك» الذي أشرنا إلى عناصر تكوينه التي يتم تغليفها بتقنية متطورة على صعيد الصورة وطريقة استخدام «الكاميرا»، ولكن كثيراً ماتكون الكتابة السينمائية مرتبكة ومترهلة بالحشو والزوائد التي فرضتها «ضرورات» غير فنية.

وعلى رغم ذلك، أعطي بعض هذه الأفلام جوائز من مهرجانات عدة إلى أن استهلك هذا النمط من الإنتاج المشترك (٢) ولابدّ من العودة المكثفة إلى بدايات السينما التونسية حين قام المخرج التونسي شمامة شكلي عام ١٩٢٢ بإخراج أول فيلم تونسي أطلق عليه اسم «بدايات مبكرة» كان بمثابة ضربة البداية لانطلاقة نهضة سينمائية حقيقية، ثم تـــلاه بفيلم «عين الغزال» (١٩٢٤)، ورغم أن الفيلمين ينتميان إلى السينما الصامتة، ويعانيان من بعض المشاكل الفنية علىْ مستوى الصورة، إلا أنهما بقيا محطة بارزة في تاريخ السينما التونسية.

وشاءت ظروف البلاد آنذاك، وهي ترزح تحت الاستعمار والفقر والجهل، أن تركن السينما إلى الصمت في انتظار واقع جديد جاء بعد الاستقلال العام ١٩٥٦، وكان لابد أن تكون السينما طرفاً في تسجيل حوادث تلك الحقبة الاستعمارية فظهرت أفلام عدة تهتم بنضال الشعب التونسي منها «الفجر» «أم عباس»، «الفلاقة»، «خليفة الأقرع»،وبمرور السنوات تخلصت السينما التونسية من هذا الموضوع والتفتت إلى مواضيع حيوية أخرى كالنزوح من الريف إلى المدينة وموضوعات اجتماعية أخرى.

كما أن تونس تتميز في هذا الإطار بالقوافل الثقافية المتجولة التي من مهامها عرض الأفلام في القرى والأرياف حسب جداول تضعها وزارة

الثقافة، وهي مناسبة دورية يلتقي فيها عامة الناس في الساحات العامة لمشاهدة الشاشة الكبيرة. وهكذا ساهمت هذه القوافل. ومازالت في خلق جمهور سينمائي مطلع وواع بأهمية هذا الفن، كما أن جميع معاهد تونس الثانوية والإعدادية تسير وفق تقاليد رفيعة تعود لسنوات عديدة وهي عرض الأشرطة السينمائية أسبوعيا، ثم مناقشة الطلاب لها بعد ذلك، كما أن نوادي السينما المنتشرة في «دور الثقافة» تعتبر الركيزة الأساسية في خلق الأجيال السينمائية على مستوى الكتابة والنقد، والتصوير والإخراج، ولا يستثنى في ريادتها والانتساب إليها أي مخرج تونسي (٤) .

ويحاول المخرج التونسي المعروف فريد بو غدير أن يستعرض مسيرة السينما التونسية بنوع من الاعتزاز والمديح في دراسة منافية رأينا أن نشير إليها ببعض التفصيل على الرغم من أنها تمثل رؤية أحادية الجانب، ويبقى لصاحب الدراسة فضل السرد التاريخي للسينما التونسية: تفاخر السينما التونسية بأنها تملك رقماً قياسياً تحسد عليه، يتمثل في إنتاج منتظم للأفلام الأكثر تتويجاً في العالم العربي. إن الجوائز الدولية الكبرى التي حصلت عليها الأفلام التونسية تكاد لا تحصى. وبين هذه الأفلام المتوجة خلال الفترة الأخيرة «صمت القبور»...لمفيدة التلاتلي،و«حلفاوين» و«عصفور السطح»، و«صيف حلق الوادي» لفريد بو غدير«ريح السد» و«صفائح من ذهب» للنوري بوزيد، «الهائمون في الصحراء» للناصر خمير «ظلال الأرض» للطيب الوحيشي و«عبور» لمحمود بن محمود، و«عزيزة» لعبد اللطيف بن عمار، و«الخطاف لا تموت في القدس» و«شمس الضباع» لرضا الباهي... الخ.

تأكدت جودة السينما التونسية على الصعيد الدولي بصفة سريعة نسبياً رغم العدد القليل من الأفلام المنتجة، فلم تكد تمر عشر سنوات على عرض

أول شريط سينمائي تونس طويل بعد الاستقلال أخرجه عمار الخلفي تحت عنوان «الفجر» في العام ١٩٦٦ حتى بدأت مهرجانات دولية كبيرة مثل «كان» في دعمها للسينما وفتحت لها أبوابها، ومكنت سياسة التشجيع هذه عدة سينمائيين، درسوا الإخراج، أمثال: حسن دلدول، أحمد عطية، عبد اللطيف بن عمار، سلمى بكارأن يتحولوا إلى منتجين لأفلام يخرجها زملاؤهم.

الأكيد أن حرية التعبير التي تتمتع بها السينما التونسية كانت وراء إبداعها وتعدد الموضوعات التي عالجتها، رغم ضيق سوق التوزيع الداخلية.

وإضافة إلى الأسماء المذكورة أعلاه، نجد في السينما التونسية طابعاً اجتماعياً سياسياً (أفلام إبراهيم باباي ومحمد الزرن» وطابعاً شرقياً حميماً متشبعاً بالحضارة الشرقية. أفلام الناصر خمير، والمنصف ذويب) وطابعاً وثائقياً ذا مسحة جمالية (أفلام حميدة بن عمار) وطابعاً مسرحياً رمزياً (أفلام فاضل الجزيري وفاضل الجعايبي) وطابعاً هزلياً (أفلام محمد علي العقبي، ومحمد دمق، وعلي منصور) وطابعاً ذا توجه دولي (أفلام رشيد فرشيو) وتضاف إلى ذلك إفلام الصور المتحركة (زهير المحجوب، ومصطفى النايب، وعز الدين الجرباوي،وسمير بسباسي ومحاولات لاقتباس أحداث تاريخية (أفلام علي العبيدي) وأغلب المخرجين الذين ورد ذكرهم، هم من (جيل نوادي السينما الذي سبق دخول التلفزيون إلى تونس، كما بدأت تظهر ملامح جيل جديد مع الأفلام المقبلة لنضال شطا ومحمد الزرن والطاهر بن غديفة (٥) .

إن حرية التعبير، التي تتمتع بها السينما التونسية، وتحرير المرأة في تونس، والذي بدأ العام ١٩٥٦ ودعم خلال الأعوام الأخيرة، كان وراء بروز

مواهب عدد كبير من النساء السينمائيات فمن مخرجات الأفلام الطويلة، بالإضافة إلى مفيدة التلاتلي مخرجة «صمت القبور»، لا بد أن نذكر ناجية بن مبروك وفيلمها «السامة»، سلمى بكار وفيلمها «رقصة النار»، كلثوم برناز وفيلمها «الكسوة» ومن مخرجات الأفلام القصيرة نجد أسماء كل من منيرة بفيلمها «مالك وكنز» نادية الفاني في فيلمها «نصف نصف ياحبيبي» و«امنحني ثانيتا»، صوفي فرشيو وفلمها «الشاشية» وهناك العديد من المخرجات الهاويات. ويبدو أن وضع المرأة في تونس غير المجتمع بعمق إلى درجة أن ظروف المرأة يعبر عنها بوضوح أو «بين السطور» في كل الأفلام التونسية تقريباً، سواء أخرجها رجال أو نساء، كما تدل على ذلك الأفــلام الجديدة للنوري بوزيد «بنت فاميليا» ولمفيدة التلاتلي «عرس جربة»(٦) ومن جهتهم طور أغلب التقنيين التونسيين، نساء ورجالاً، تكوينهم وحسنوا نوعية عملهم بفضل مشاركتهم في تصوير العديد من الأفلام الأجنبية في تونس. ومكن المنتج التونسي طارق بن عمار، الذي أصبح منتجاً دولياً، العديد من الأسماء الكبيرة في السينما العالمية أمثال الأمريكيين: ستيفن سبيلبيرغ، جورج لوكاس، والإيطاليين روبرتو روسليني، وفرانكوزيفيريلي، والفرنسيين: هنري فارنوي، وكلودشابرول، والبولوني رومان بولونسكي، وغيرهم من تصويو أفلامهم بنجاح في تونس، بمساهمة تقنيين تونسيين.

ويمكن إرجاع النجاح الدائم والمتواصل الذي تحرزه الأفلام التونسية إلى أربعة عوامل، على الأقل، هي:

أولاً: يوجد تقليد حب جماهيري للسينما، تشجعه الدولة التي ساعدت في بروز سينمائيين ومتفرجين صارمين في حكمهم، يرفضون في غالبيتهم،

السهولة والكليشهات المميزة للسينما التجارية البحتة، التي تشجعها دول عدة من العالم الثالث. فقد كان الجمهور والسينمائيون يناضلون، على نقيض ذلك، من أجل سينما ذات نوعية ثقافية وفنية راقية، تعبر عن مختلف أوجه واقع بلدانهم، وإن لزم الأمر مواجهة بعض الممنوعات بشجاعة.

وقد ظلت الجامعة التونسية لنوادي السينما التي تأسست منذ العام ١٩٤٩ محتفظة لمدة طويلة بالرقم القياسي في القارة الإفريقية من حيث عدد نوادي السينما المنظومة تحت لوائها والموزعة عبر كامل أنحاء الجمهورية. ومنذ أواسط الستينات، أسس «الطاهر شريعة» وهو أستاذ للغة العربية وشغوف بالسينما، ورئيس الجامعة التونسية لنوادي السينما، وأصبح فيما بعد مسؤولاً عن السينما في وزارة الثقافة، «أيام قرطاج السينمائية»، وهو أول مهرجان عربي وإفريقي للسينما، والذي لم ينفك يحقق النجاح منذ أكثر من ثلاثين سنة. وفي غمرة ذلك، ساعد في تأسيس الجامعة التونسية السينمائيون الهواة الذين تضمهم نواد متعددة تقدم لها الدولة آلات كاميرات وأفلاماً وعمليات تحميض مجاناً، وكانت الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة مع الجامعة التونسية لنوادي السينما وأيام قرطاج السينمائية بمثابة «المشتل» لمواهب ساهمت في تكوين سينمائيين تونسيين محترفين للمستقبل. وتولى تجمعان آخران هما «جمعية السينمائيين التونسيين» التي تأسست ببادرة من حسن دلدول و«الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي» التي أنشأها هشام بن عمار، طاهر الشيخاوي، نايلة الغربي، إكمال هذا النسيج الجمعياتي الذي ساعد في استمرار وتطور حب السينما في تونس.

ثانياً: الدعم الذي تقدمه الدولة لقطاع السينما منذ نشأته وذلك عبر سلسلة من الإجراءات منها:

صندوق دعم مالي للإنتاج السينمائي الوطني، إعفاء الأفلام التونسية من الرسوم والضرائب سواء على مستوى توريد التجهيزات والتوزيع، ومساهمة آلية من الشركة الوطنية التونسية للإنتاج والاستغلال السينمائي (ساتباك) والتي تم حلها وتعويضها بشركة مختلطة هي «صورة قرطاج»، إلى جانب مساهمة واعدة من التلفزة الوطنية في مجال النهوض بهذا القطاع ومشاركتها في إنتاج بعض الأفلام، بل وحث الدولة لبعض المحطات التلفزيونية الخاصة، مثل «قناة الأفق» على إنتاج أفلام تونسية.

ثالثاً: الدعم الكبير من الجمهور المحلي فالجمهور التونسي معروف بأنه يعشق السينما، كما أنه صارم في حكمه على الإنتاج السينمائي، ورغم أن بعض الأفلام صعبة الفهم نسبياً مثل «صفائح من ذهب» و«شيشخان» إلا أنها لقيت نجاحاً جماهيرياً كبيراً، حتى أن السينما التونسية أصبحت حالاً تكاد تكون فريدة لما يسمى «سينما المؤلف لجمهور عريض»، والتي تحطم في تونس كل الأرقام القياسية في المداخيل، والتي كانت في الماضي وقفاً على الإنتاجات الأمركية الضخمة أو الأفلام الاستعراضية المصرية في الستينات والسبعينات.

رابعاً: مرونة لجنة مراقبة الأفلام، مما منح المبدعين هامشاً كبيراً من حرية التعبير. وساعد ذلك من دون شك، العديد من المخرجين على اجتياز الحواجز، وساعدهم على إبراز فنهم في كل أبعاده، ويبرز ذكاء الدولة في احتضان كل التجارب السينمائية العالمية، اذ إن معظم الأفلام العالمية تصور في تونس، وهل ننسى فيلم «المريض الإنكليزي» لأنطوني منغيلا والذي حصل على تسع جوائز أوسكار، والذي تم تصوير جزء كبير منه في الصحراء التونسية؟

هذا التفتح على التجارب السينمائية الأخرى نجده أيضاً على مستوى إنتاج الأفلام التونسية التي أصبحت تجلب إلى تونس اهتمام منتجين أوروبيين وأجانب، مع الحفاظ على الميزات الثقافية.

وربما في هذا الميدان سيتحدد مصير سينما فريدة من نوعها وإبداعها، سينما جريئة، تجازف أحياناً في طرح بعض الموضوعات الحساسة والخيارات الجمالية الجديدة التي تضعها في مقام سينما المنطقة.

السينما التونسية مازالت في فجر صيرورتها الواعدة، وإذا تواصل الدعم والعناية اللذان توافرا لها حتى اليوم. فإنها ستقدم الروائع، لكن عليها ان تنتبه، نتيجة تفتحها الكبير على الخارج، على إلا تضيع في خضم فخاخ التدويل الكاذب، أثمن ماتملكه حالياً : وهو روحها (٧) .

والظروف التي تواجهها السينما المغاربية عموماً، والتونسية خصوصاً نتيجة طبيعية للحصانة الثقافية التي حافظت على موروثها دون تشويهات كبيرة أو مؤثرة (تجربة الجزائر وما بعد العهد الاستعماري أفضل نموذج دراسي لهذه الحالة) من جهة، ومقارنة التنوع السينمائي الأوروبي الطبيعي (الموجة الجديدة في فرنسا، وبالذات تجارب المخرج المعروف جان لوك غودار من جهة أخرى، يدعمها في ذلك الحركة الناشطة لنوادي السينما التي أفرزت جيلاً من الهواة الذين شقوا لأنفسهم سبلاً عصامية داخل الصناعة السينمائية في البلاد (مثل الحفيظ بوعصيدة مخرج فيلم «السراب» (١٩٨٨) مضيفين نفساً «مثقفاتيا» واسع النطاق (سواء على صعيد المشاهدة والكتابة النقدية أو امتهان فروع الإنتاج الأساسية للفيلم وغيرها). إن قاعدة السينما التونسية عريضة ومتشعبة، دليلها الإقبال الكثيف الذي تشهده دور العرض

في عموم البلاد، والتي تصل معدلاته إلى حدود ٧٠ في المائة تغطي تونس العاصمة وحدها ٣٠ في المائة، من ذلك المعدل، وتستهلك تلك الدور التي يتجاوز عددها الثمانين أكثر من مائتي فيلم أجنبي، لكن في مواجهة هذه الأعداد الغفيرة يبقى الإنتاج المحلي أقل من حاجة السوق ولهفة التوانسة إلى مشاهدة شريط سينمائي وطني (فيلم واحد انتج خلال عام ١٩٨١ و١٩٩١، وثلاثة فقط لكل من عامي ١٩٨٨ و١٩٨٩، وفلمان في العام ١٩٨٤)، وهذا التراوح في الإنتاجية تقف خلفه ظروف اقتصادية عديدة في الأساس (تقنية) ويحاول السينمائيون بمساعدة وزارة الثقافة والإعلام والمؤسسة العامة للإنتاج السينمائي «الساتباك» التي تأسست في العام ١٩٦٠ من المحافظة على سقف إنتاجي يضمن تواصل الفيلم التونسي وعدم تغييبه عن الشاشات المحلية أو العالمية. إضافة إلى الزخم الفني الذي تخلفه أيام قرطاج وتشع إثاره على الصناعة السينمائية المحلية (تونسيا) وإقليمياً (مغاربياً)(٨) اعتبرت مجلة «التايم» الأمريكية في عددها الختامي لعام ١٩٩٤ شريط المونتيرة والمخرجة مفيدة تلاتلي «صمت القصور» أحد أفضل عشرة أفلام عرضت خلال العام، وهذه الشهادة الصحافية ترفد الجوائز العديدة التي حصدها هذا الفيلم المميز والباهر. فقد أثبتت تلاتلي بعد أعوام طويلة من العمل كمونتيرة لأفلام زملائها من المخرجين (بوزيد، بوغدير وغيرهم) حنكة سينمائية راسخة وذاتاً ابتكارية عالية الجودة، سردت عبرها حكاية العسف الذي طال المرأة التونسية في عهود البايات ومن خلال قصة الشابة عالية التي تعود إلى قصر الباي لتستعيذ ذكرياتها عن والدتها التي تعمل كخادمة ومحظية لدى الباي وإخوانه وضيوفه، لتكشف مع صمت جدران القصر حقيقة الحادثة

المريرة التي ستغير حياتها. أنها (أي عالية) ابنة الباي سيدي علي الذي توفي مؤخراً. فتقرر الاجتفاظ بجنينها كأمل لمستقبلها وهوية لها، وعاملت تلاتلي شخصيات بطلاتها بالكثير من الدراية فجئن محملات بالتفاؤل والأمل على الرغم من المرارة والعزلة اللتين يعانين منها،وقاربت تلاتلي الوضع السياسي لتلك الفترة قبل انهيار نظام البايات مع رحيل المستعمر الفرنسي، وأشارت إلى التغييرات التي كانت تتصاعد بقوة خارج أسوار القصر الكبير (٩).

وإذ أجادت تلاتلي في محاكمة الصمت الغادر الذي تحكم بمصائر تلك النسوة فإن فريد بوغدير فتح بصيرة أخرى على المجتمع النسائي في تونس (تقريباً بنفس الفترة) عبر عيني بطله «نورا» (اختصار الاسم نور الدين - ١٢ سنة) الذي يندس في كل مكان والضيفة في فيلم «عصفور السطح». ومن تلك السطوح إلى الحمام الذي يجمع نساء الحي، يكبر الفهم الحياتي لنورا ويعي موقعه كفتى يقف عند حدود المراهقة المقبلة لكن «نورا» لم يتمتع طويلاً بهذه الصحبة حيث يقتلع بسرعة ويرمى في عالم الرجال والنضج، حتى إعلان بوغدير نهاية طفولة نورا، وفي نفس الوقت ضخ المخرج الكثير من الصدق والواقعية في ثنايا قصته وعامل بطلاته (خصوصاً أم نورا) بحنو وتعاطف كبيرين.

أما المخرج نوري بوزيد فهو أكثر القامات السينمائية التونسية أهمية، من حيث تعدد تجربته الفنية المستندة على ارث سياسي خاصة أيام التلمذة وأدى به إلى السجون فترات معتبرة،والتي صاغها سينمائياً برهافة عالية الجودة في شريطيه «ريح السد» و«صفائح من ذهب»، ففي الأول حاكم بوزيد السياسة من خلال قصة اغتصاب الطفولة وإنهيار قيم داخلية لبطله

هاشمي الذي يتعرض لاعتداء أخلاقي في صغره، مما ينعكس على قدرته على التعامل مع محيطه، فيما تجرأ بوزيد في الثاني على إعلان قطيعته مع السياسي واستعراض أسباب فشله وهزيمته التي يرجعها إلى التربية بعموميتها (اجتماعية أو عاطفية)، وسلط بوزيد الضوء عبر بطله يوسف سلطان الذي يطلق سراحه من سجن طويل ليواجه عالماً مختلفاً ومتناقضاً مع قيمه القديمة، التي تدفعه إلى المواجهة وعقاب الذات وتمزيق شخصيته كتأويل لمأساة ا لمثقف العربي. لكن بوزيد يتراجع قليلاً في شريطه الثالث «بزناس» الذي درس تأثير السياحة في تونس على الشباب من خلال بطله «روفا» الحالم بالسفر إلى أوروبا وتغيير شروط حياته، غافلاً انزلاق خطيبته «خمسة»المحتمل نحو السقوط.

ولدت السينما التونسية مع إنتاج فيلم « الفجر» لعمر خليفي في العام ١٩٦٦ الذي كرس مرحلة محاكاة الفيلم المصري الميلودرامي والسطحي وتضمها أفلام خليفي الأخرى مثل («المتمرد» «صراخ» و«الفلاحة») وعلى شاكلتها تأتي «فردة ولقت أختها» لعلي منصور، «ورامي تراكي» لعبد الرزاق حمامي وغيرها، إلا أن تياراً آخر وفد لاحقاً حاول أن يكرس نموذجاً «مثقفاً» في نصوصه السينمائية والتي غلب عليها الإفراط في تقليد أعمال غودار ومارسوا تفكيكاً غير منطقي لأفلامهم الأمر الذي جعلها معقدة بفجاجة وغير مفهومة بلا سبب وأهم نماذج هذا التيار «مختار» (١٩٦٨) «عارضة الأزياء» في (١٩٧٨) للصادق بن عائشة و«حكاية بسيطة كهذه» لعبد اللطيف بن عمار «ويسرا» لفيرشو (١٩٧١) وغيرهم.

غير أن الإثراء الحقيقي للسينما التونسية بدأ مع شريط بن عمار «سجنان» (١٩٧٣) والذي أدى لتهيئة الجو لأفلام أساسية مثل «شمس

الضباع» لباهي (١٩٧٧) «عبور» بن محمود (١٩٨١) و«الملائكة» لباهي (١٩٨٣) «عرب» لفاضل الجعايبي وفاضل اليري و«ليلة السنوات العشر» لبابان و«ظل الأرض»(١٠) للوحيشي، وهذا التيار حاول أن يقف في وسط المسافة بين ذلك «التثاقف» والوصول إلى أكبر قطاع من الجمهور عبر نصوص سينمائية تحاكم الواقع اليومي لهم، من الأفلام التونسية الجديدة والشابة التي لفتت الأنظار إليها فيلم المنصف الذويب «ياسلطان المدينة» والمنصف الذويب مخرج تونسي شاب ينتمي أسلوباً ولغة وفكراً إلى الموجة السينمائية الجديدة في تونس والى المغرب العربي عموماً، له حساسيته الخاصة ورؤيته ولغته السينمائية المميزة في عمله السينمائي الأول «ياسلطان المدينة» وهو مسرحي قادم إلى السينما بعد فترة تدريب طويلة وتجربة مميزة في الأفلام التسجيلية، ففيلمه التسجيلي الأول «وكر النسور» حاز على الجائزة الخاصة بلجنة التحكيم في مهرجان د مشق ١٩٨٣ وفيلمه الثاني «حمام الذهب بلاع الصبايا» يعتبر أول مقارنة سينمائية تونسية تدخل عالم النساء وطقوس الاستحمام وعوالمه الخاصة. وفيلمه الثالث «الخطرة» حاز على عدة جوائز عربية وعالمية هامة...

«ياسلطان المدينة» عمله السينمائي الطويل الأول يدخل به عالم السينما من بواباتها الرحبة وأفقها الفسيح ويطرح أسئلة جريئة، قاسية، جارحة، حول المدينة والناس الذين يعيشون فيها وإطلاق صرخة فزع في وجه التردي والانحطاط الذي وصلت إليه المدينة عبر اختياره لبيت كبير مغلق ومحاصر، عالم داخلي متكامل تشعر وأنت تنظر إليه كأنه عالم داخلي متكامل تشعر وأنت تنظر إليه كأنه عالم خاص جداً، معزول كأنه سجن حقيقي بالرغم من

كتل البشر الذين يعيشون فيه وصخب الحياة وكذلك حياة الناس داخله وعلاقتهم ببعضهم من جهة وبالعالم الآخر من جهة أخرى، وكذلك طبيعة علاقتهم بالمكان، الذي يمثل هنا عنصراً هاماً جداً يركز المنصف الذويب عليه بحساسية مرهفة جداً، وتعامل يحمل من العمق والدلالة مايشي بالكثير. هذا المكان يملك بعْداً واقعياً وأسطوريا في آن...، مجتمع داخلي له قوانينه وعلاقاته، وهؤلاء الذين يعيشون فيه غير امناء عليه، فهم يقتلعون حجارته وتحفه ويبيعونها... وداخل هذا المكان الضيق يفترس الناس أنفسهم ويفترسون بعضهم البعض، ويمارسون طقوساً من الشعوذة عبر شاب «فرج» يدعى «المبروك» يدعون أنه يشفي من الأمراض، مسكين وهادئ، ينفذ كل مايطلب منه بهدوء لكنه يقع في حب فتاة تدعى «رملة» تؤدي الدور الممثلة الشابة «ريم التركي» والتي تحاول الخروج من أسر هذا المكان فتحرضه على الهرب والتمرد، لكن محاولاتها تفشل عند حدود هذه المدينة التي يرفض «المبروك» تركها (١١) ...

ويطل المخرج التونسي إبراهيم باباي بشريطه الجديد «أوديسه» في موعد تأخر كثيراً عن آخر أفلامه، كما هو شأن المخرجين التونسيين، المقلين إجمالاً، لأسباب باتت معروفة؛ أولها التمويل، طبعاً!

سبق أن شاهدنا لإبراهيم باباي شريطين طويلين هما: «وغداً...» ثم «ليلة السنوات العشر» عن رواية للكاتب التونسي محمد صالح الجابري، فضلاً عن شريطه الوثائقي المطول «انتصار شعب» الذي يعتبر مرجعاً في مجاله لأهمية الأرشيف الذي اعتمد عليه يطل إبراهيم باباي في شريطه

الجديد بعنوان إشكالي للوهلة الأولى؛ فالفيلم لا يتناول «أوديسه» هوميروس، بل يتناول حكاية تونسية يحل فيها القائد القرطاجي هنيبعل «حنبعل، بتسمية تونسية) بدلاً من أوديسيوس (أو عوليس) في أوديسه هوميروس، ويقطع رحلة بحرية من نوع آخر تربط بين جنوب المتوسط (تونس) وضفته الشمالية (جنوى، مرسيليا) برابط إشكالي هو الآخر.

إذا كان ذلك بعض ما يشكل الخلفية الثقافية والحضارية للفيلم،فإن حبكة الحكاية تطمح أساساً إلى تقديم «أول فيلم تونسي بوليسي» كما جاء في بطاقة تقديم الفيلم.

ولئلا يكون الجانب البوليسي فيه مجانياً، فقد تم حبك السيناريو حول «موضوع في غاية الأهمية وهوسرقة الآثار وتهريبها وإتلاف الذاكرة والتاريخ». هكذا يحاذي الفيلم حدثاً قديماً جديداً

عملية التهريب في فيلم «أوديسه» تتعلق بتمثال نصفي «متخيل» للقائد القرطاجي الذي واجه روما فبعد ساعات قليلة من اكتشاف تمثال نصفي لحنبعل، موارى تحت التراب،بين آثار قرطاج، على يد عالم الآثار «مهدي»، يسرق التمثال بشكل سريع من جانب عصابة دولية متخصصة في سرقة الآثار ولها ارتباطاتها المحلية. بعد تصفيات جسدية كثيرة عديدة يتم تهريب التمثال «الذي لايقدر بثمن» على متن الباخرة التونسية السياحية التي تحمل بدورها اسم «قرطاج». وفيها تتواصل الملاحقات والتصفيات الجسدية، قبل الوصول إلى ميناء جنوى الإيطالي.

تتعقد عملية التهريب، بسبب الاختلاف على ثمنه، وتدخل إنتربول الخ. لينتهي المطاف بالتمثال النصفي «المتخيل» والذي جعل مبرراً لتقديم

الأحداث، غارقاً في قاع البحر الأبيض المتوسط حيث تلقي به زعيمة العصابة «إيناس» (الممثلة الأردنية صبا مبارك، لحظة تشديد الخناق عليها وانهيارها، في نقطة أو مسافة بحرية، مابين تونس وإيطاليا. وهكذا يتوارى التمثال النصفي الذي لم يكن موجوداً أصلاً بين القطع الأثرية القرطاجية، تاركاً مجالاً لتأويلات متعددة (١٢) ... وإذا كانت أفلام المخرج التونسي نوري البوزيد تعتبر أفلاماً إشكالية مثل فيلم (ريح السد) و(صفائح من ذهب)، فإن الفيلم الاكثر إشكالية له كان فيلم (بزناس) الذي أثار الكثير من الآراء المتناقضة والمتفرقة، كما أثار الكثير من ردود الفعل.

نفي (ريح السد) و(صفائح من ذهب) كان هناك تجسيد وانغماس في الواقعية أما في (بزناس) فثمة قطع صلات بين الفرد وأسرته ومجتمعه والأصوات المحيطة والعالم الخارجي أي أن هناك منحى تجريدياً يسيطر على الفيلم... فلماذا هذا التغيير (١٣) ؟

حول هذا السؤال يقول المخرج:

– هذا التغيير مع مايبرره، هو مرتبط بطبيعة كل فيلم واختلافه عن الآخر. ففي «ريح السد» و«صفائح من ذهب» أخذ وجهة نظر الشخصية وأتكلم بلغة المخاطب، ثمة ارتباطات لهذه الشخصية بالواقع: المدينة، الانغلاق، الكابوس، العائلة، البيئة السياسية...الخ.

فيلم «بزناس» ليس فيلماً معاشاً فهو لا يرتبط بوقت بعينه أو بأحداث بعينها، كنت دائماً أرى هؤلاء الناس الذي يمارسون «بزناس» منعزلين، وفي الفيلم كنت أراقب من بعد وأحرك الشخصيات في إطار مجرد حتى تحس بفراغها التام بالنسبة للبيئة، أنا أريتك في الفيلمين الأولين مافيه

الكفاية، كفاية الأب والأم، أنا أريد شخصاً معزولاً - مقطوعاً - أريد أن يذهب المتفرج إلى نظرة أخرى واهتمامات أخرى، في أثناء التصوير حذفت كل المشاهد التي بها حوار مع الأم والأب بالنسبة ل" خمسة وحذفت كل دور الاب بالنسبة لروفا، قتلته قررت أن يصبح روفا هو الأب، في مكان الأب حتى يصبح تناقضه طبيعياً فهو يفعل مايريد بالخارج ويصبح أباً محافظاً بالبيت يكون غرباً بالخارج ويصبح شرقاً بالداخل.

في فيلم «بزناس» أتحدث عن الانفتاح وعن أناس لايعرفون بعضهم البعض فالعلاقة بين «بزناس» والسائح مبنية على سوء التفاهم وجهل الآخر من الجهتين لذا أردت أن أضع المتفرج في سوء تفاهم مثلما «البزناس» السائح. خمسة تهرب من البيت عندما ترى روفا مع السائحة، لأنني أحب أن يكون الضحية متمرداً وأعلم أن خمسة لن تعود إليه مع أنها تحبه وحينما تذهب خمسة إلى المصور الأجنبي فإنها تريد أن تغيظ روفا والمصور فتبهره لأنه يرى فيها الشرق الذي يبحث عنه ولأنه يرى الأشياء من خلال عدسته. فهو «بزناس» بطريقته، يبيع الشرق للغرب إذن العلاقة بينه وبين خمسة قائمة على سوء تفاهم تام.

وعندما يذهب روفا إلى المصور يبكي له معبراً عن ضياعه، يقول بالفرنسية كلاماً مبهماً «أحببت أن أعرف كل شيء أو كل ما عرفته، أبعد عني» يقول له المصور: ربما تريد تحطيم كل شيء فيرد روفا: هذا أقوى من جهدي وليس باختياري، هذا مفروض علي. أهمية هذا الكلام تعود إلى أن روفا أدرك أن مصيره ليس بيده وأن الظروف فرضت عليه أن يكون مقطعاً وممزقاً ومريضاً سيكولوجياً(١٤) ويثير الناقد ماهر عزام في صحيفة

الثورة السورية موضوعاً على غاية من الأهمية يتعلق بموضوع عمليات التشويه التي تصيب صورة العربي في السينما التونسية بالإضافة إلى ما أصابها في السينما العالمية فقد نسج المخرج التونسي الذي عرف بعداوته التي يعلنها للعروبة والإسلام ويحاول أن يبرئ تونس منها فيلماً على هذا المنوال باسم (قيلولات رمانية) حيث يتناول إعادة رجل تونسي / هشام رستم / لأبنته «ياسمين بحري» من أم فرنسية إلى بلده، بعد أن سرقها من أمها وهرب بها إلى إحدى الدول الإفريقية، لكنه حين شعر بأنها بدأت تأخذ من عادات ذلك البلد قرر العودة بها إلى بلده، حيث يقرر صديقه البرجوازي تزويجها من ابنه الذي حاول إرغامه على الانتساب إلى الكلية العسكرية كي يجمع عبره السلطات الملكية والسياسية والاجتماعية، لكن الشاب وقد اكتشف مآرب والده يهرب من تونس بعد أن رفضت الفتاة أسلوب التزويج وإن كانت أحبت الشاب فيما بعد، لكن والده خرب كل شيء حين علم برفض ابنه لطلباته، مما يؤثر على علاقته بصدقة والد الفتاة الذي يحب بدوره مذيعة تكشف الابنة علاقتهما على الهواء مباشر في برنامج تعده المذيعة عن أبناء المهاجرين عندما يعودون إلى بلدهم، لكن الوالد يعود ليسرق ابنته من أمها التي أتت إلى تونس كي تراها.

إذا الفيلم يعرض لنموذجين من الناس: أحدهما الاستغلالي الكاذب وسارق الأبناء والوصولي، والآخر البريء والصادق والواضح، الأول الباحث دائماً عما يزيد من ثورته وسيطرته على الآخرين بينما الثاني باحث عن الشفافية وانطلاق الجسد عبر الرقص الإفريقي التراثي، لكن ما هي هوية كل منهما؟

الأول هو العربي التونسي، والآخر نتاج العلاقة مع الغرب الذي يطلب منه أن يكون كاذباً على الآخرين (ردة الفعل من تصريحات الفتاة في البرنامج التلفزيوني) لكنه يرفض ويواجه الواقع بصدق لايتحمله الآخرون، وقد هيئت له في الفيلم كل الأسباب التي تجعل منه نموذج النقاء المستهدف.

أن مايعلنه الفيلم هو نقد الذات عبر فضح آلية الكذب والاستغلال في المجتمع العربي والتونسي خصوصاً، لكن المسكوت عنه هو إهانة الذات وتحقيرها عبر اختيار علاقات محددة بمقارنتها بنموذج غربي متخذاً من التمرئي بالآخر أسلوبا للتعرية، وتكمن خطورة هذا الطرح في أنه لم يعط مبررات ذاتية خاصة بصيرورة كل شخصية بعينها إنما تركها مفتوحة لتأخذ بعدا تعميمياً.

المصادر والمراجع:

١ - خالد الإيواني - السينما التونسية بين الحرية وضرورات الإنتاج المشترك - صحيفة الحياة - العدد ١٣٧٠٨ تاريخ ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠٠.

٢ - المصدر السابق.

٣ - كراسات السينما التونسية.

٤ - فريد بو غدير - السينما التونسية إنتاج قياسي يدعمه الحب والحرية - جريدة الاتحاد ١١ مارس ١٩٩٩.

٥ - المصدر السابق.

٦ - المصدر السابق.

٧ - المصدر السابق.

٨ - كيف حال السينما في تونس - ملف مجلة T.V بمناسبة مئوية السينما - العدد ٦٠ تاريخ ٢ - ١٠ - ١٩٩٥.

٩ - المصدر السابق.

١٠ - المصدر السابق.

١١ - الفيلم التونسي (ياسلطان المدينة) مجلة (الكويت) العدد ١٣٣.

١٢ - محمد محيي اليوسفي - أوديسة لإبراهيم باباي - أول فيلم بوليسي تونسي - صحيفة الحياة العدد ١٤٨٠٩ - تاريخ ١٠ اوكتوبر ٢٠٠٣.

١٣ - جمال ربيع - حوار مع نوري البوزيد حول فيلم (بزناس) - مجلة (الكويت) العدد ١٣١.

١٤ - المصدر السابق.

الفصل السابع

السينما في الجزائر

هناك سمة خاصة تسم السينما في الجزائر، تختلف عن السينما في الأقطار العربية الأخرى، ذلك لأنها ولدت في قلب الإعصار وهي تواكب حرب التحرير، وأن كانت في تلك المرحلة قد اقتصرت في إنتاجها على الأفلام القصيرة والوثائقية تجسيداً للشعار الذي رفعته في تلك المرحلة وهو (خدمة الشعب والثورة). أمثال أفلام (ياسمينة) و(صوت الشعب) و(الجزائر في لهيب) وغير ذلك من مئات الأفلام التسجيلية والوثائقية التي صورت على الجبال وفي مخيمات الحدود..

وبعد الاستقلال ساهم مناخ الأمن والاستقرار في تغيير شكل السينما الجزائرية نسبياً ودخلت إليها الأفلام الروائية التي شملت ميادين جديدة تساهم في بناء المجتمع الجديد وفي تعزيز الشخصية الوطنية الجزائرية.

ومع هذا فقد ظلت ملاحظة توجه إلى السينما الجزائرية وهي أنها أصبحت، بعد الاستقلال، تعيد نفسها من خلال اجترار موضوع حرب جيش التحرير.

ويأتي الرد من السينمائيين الجزائريين رافضاً هذا الرأي الذي يروج له النقاد الغربيون ويقولون: هذا الرأي يمكن قبوله لأنهم - في الغرب -

لايرغبون في إعادة تصوير تلك المرحلة أو إعادة الكلام عن مرحلة حرب التحرير، بل يدعون أننا بذلك لا نفعل سوى تشويه الحقيقة، لدرجة أنهم – في فرنسا – فرضوا الحظر على الأفلام الجزائرية التي تعالج حرب التحرير.. ثم أننا لم نصور من بين ٢٥ فيلماً، سوى فيلمين أو ثلاثة عن حرب التحرير بينما تعالج الأفلام الأخرى المشاكل الاجتماعية اليومية التي يعيشها المجتمع الجزائري.

أما المحطات الأساسية لمسيرة هذه السينما فهي:

– ما قبل التحرير وحتى عام ١٩٦١ ومرحلة الأشرطة القصيرة وأنواعها وأقسامها.

– البداية الحقيقية للسينما الجزائرية وتأميم قاعات العرض واحتكار شبكات التوزيع.

– إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية.

– إنشاء المركز الوطني للسينما.

– إنشاء مركز التوزيع السينمائي.

– إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية.

وقد أحبطت السينما الجزائرية في السنوات القليلة الماضية حالتان:

– الأولى: الصراع بين مؤيدي القطاع العام وبين دعاة إنهاء سيطرة هذا القطاع وتحويل السينما إلى القطاع التجاري.

– الثانية: الخلل الأمني الذي حدث في الجزائر وأدى إلى المذابح، بحيث أصبحت الحياة الأمنية صعبة وانعكس هذا على نشاط المخرجين والفنانين الذين اختفى الكثير منهم للحفاظ على حياته من الخطف والقتل، وأولئك الذين غادروا البلاد للعيش خارج حمامات الدم اليومية.

وعلى الرغم من هذه الصورة القاتمة فإن ما تنتجه السينما الجزائرية على قلته يلقى أصداء حسنة كما حدث مع شريط المخرج بلقاسم حجاج (ماشاهو) في مهرجان مونبيلييه الفرنسي.

ولعل السينما الجزائرية هي أكثر السينمات العربية من حيث عدد الجوائز التي نالتها في الأفلام (١) أما عجز السينما الجزائرية عن التطرق للمواضيع التاريخية أو القضايا الراهنة التي عاشتها الشخصيات الجزائرية وما نتج عن ذلك من تشوهات واضطرابات نفسية وفكرية ووجدانية، فيعود بصورة عامة إلى الظاهرة الاغترابية التي ميزتها وتميّزها، عندما التحق (ريني فوتي R.vautier) بالثورة التحريرية وقرر المساهمة بواسطة الكاميرا، كان دافعه الجوهري معتقده الإيديولوجي الذي يتبنى فكرة تحرير الشعوب ومحاربة الظاهرة الاستعمارية ونشر المعتقد الشيوعي في أوساط الشعوب المتحررة، إذن قدوم هذا الرجل - الذي لا يمكن لنا قطعاً إنكار ما قدمه للثورة، وهو صاحب الفضل بلا منازع في تأسيس السينما الجزائرية - جاء ولاء لمعتقده، وحين أسس مدرسة التكوين السينمائي عام ١٩٥٧ وانضم إليها الرعيل الأول من السينمائيين الجزائريين (محمد الأخضر حمينا، شندرلي، أحمد راشدي، والقائمة طويلة) كان قد أسس بذلك خلية لتكوين سينمائيين، وكانت البيئة المتميزة بالثورية ملائمة جداً، والتجربة السينمائية الجزائرية عبر إنتاجها منذ الاستقلال إلى الآن أكدت وتؤكد هذا الانتماء الذي أتى على الفن السينمائي الجزائري، ذلك لأن الفنون بمختلف أجناسها لا تتعدى كونها فنوناً ظرفية الزمن هو الفاصل بينها، هذا فضلاً عن أن السينما الجزائرية كلما رغبت في إظهار المجتمع، ركزت بصورة ملحة على إبرازه في حلته

السياحية بعيداً عن حقيقـــة الواقع المعيش، وسرى نظام التسيير الذاتي على كل المؤسسات السمعية والبصرية، وأصبحت بذلك حكراً على كل من أعلن «تشيّعه» للمعتقد السائد، وهذا التسيير المركزي الأحادي للمؤسسات المعنية كان رواده خريجي مدرسة (ريني فوتي)، مكن بعضهم من صناعة أعمال سينمائية ملحمية اعتماداً على ميزانية خرافية مصدرها المال العام نذكر منها (وقائع سنوات الجمر - لمحمد الأخضر حمينا) الذي كان مدير الديوان القومي للصناعة السينماتوغرافية آنذاك (٢)..

وحول الأفلام الجزائرية الأخيرة التي صورت بين فرنسا والجزائر نقف مع فيلمين يعتبران نموذجين في هذا المجال هما:

«بنت كلثوم» للمخرج الجزائري مهدي شريف و«رشيدة» لمخرجته يمنية بشير، حول شخصيتين محوريتين، كل منهما رمز، شخصيتان كاشفتان - من وجهة نظر المبدعين - لواقع الأحوال في الجزائر.

تخيرهما المخرجان من بين النساء، لأنهن أكثر شرائح المجتمع تأثراً بالظروف الاجتماعية والتيارات الثقافية والأكثر تعبيراً عنها، تحل كل منهما في موقع من الجزائر في قلب الصحراء على قمم التلال، وأيضاً من عاصمة البلاد إلى قرية في الريف تعرضان أحوال المرأة وإلى أي حد باتت مغمورة بالجهل، غارقة في التخلف ومسحوقة بالقهر.

صارت البلاد ساحة مباحة للهجمات الإرهابية، الإرهابيون يهدمون ويحرقون وأيضاً يغتصبون الفتيات، لا يراعون رضيعاً أو شيخاً ولا يبقون على سكن أو مدرسة، يغتالون الفرح ويطيحون وسائل التسلية والترفيه، ومن المثير للدهشة أن مهدي شريف مخرج «بنت كلثوم» انتقى شخصياته من

نساء محرومات من الجمال، مفرغات من الوعي، شخصيات طاردة أكثر منها جاذبة، يعشن تحت مستوى الإنسانية، يعانين العوز والحاجة، إضافة إلى ما أضفاه المخرج على شخصية «نجمة» من ظاهر عدم الاتزان والاضطراب العصبي، بدت المرأة في ذلك الموقع من الجزائر منحوتة من صخر الجبال، خالية من المهارة تتحرك بلا طموح أو أمل.

أنظر.. تأمل.. كيف يعيشون إذ تصهرهم الشمس الحارقة، هناك بعيداً خلف صخور الجبال، معزولون عن العالم وسط الصحارى الموحشة، عربة قديمة تمر بهم كل أسبوع مخلفة وراءها زوبعة من الغبار وقطار تتلاحق عرباته على البعد كلعبة الأطفال.. يطبق عليهم الصمت إلا صيحات الجوارح على قمم الجبال: تلك هي الجزائر في عين المخرج بعد الاستقلال، «كنت أود أن يصور الفيلم «بنت كلثوم» في الجزائر غير أن الظروف السياسية حالت بيننا وبين ذلك فحولنا كاميراتنا إلى تونس» تقول فابيان سيرفان – شريبر، منتجة الفيلم الفرنسية، في الفيلم مجتمع من العجائز، فلماذا لا نسمع صرخة وليد أو ضحكة طفل؟ انتقى المخرج شخوصاً هشة وعقيمة، عجوز ينسج سلالاً لمن لا يشتريها، امرأة مخبولة تخشى الغرباء، تستقبل (غالية) بطلة الفيلم بصرخة هستيرية، تهددها بحجر حينما تقترب من مستودع مقتنياتها في كهف في الجبل مملوء بعلب السجائر القديمة وصفائح المياه الغازية الفارغة! في كل صباح تحمل «نجمة» قدور الماء من النبع الصافي إلى أهالي التجمع على عربة خشبية يجرها حمار في الليل يجتمع العجائز في حانة على الطريق يتنفسون دخان السجائر ويسعلون، ماذا يعملون؟ كيف يعيشون؟ تستطرد منتجة الفيلم:«لقد قررت إنتاج الفيلم بمجرد أن قرأت بضع صفحات من السيناريو».

وعبر رحلة شاقة من أرقى المجتمعات مدنية إلى أكثر المجتمعات بدائية، رجعت «غالية» ابنة العشرين عاماً إلى أرض الأجداد، باحثة عن جذورها، لتشاهد أمها التي تنازلت عنها لأسرة سويسرية (ما الدافع القهري لذلك؟) تتوقف العربة على الطريق تهبط النساء وحدهن من الباب الخلفي، يسجدن لله، بدت النساء هياكل مترهلة في أثواب تخفيهن من قمة رؤوسهن إلى أخمص أقدامهن، تتأمل «غالية» الطبيعة الجهنمية، بدت كنبتة غريبة ببشرتها الناصعة وملامحها العربية.

ترتقي التل إلى قمته، يواجهها بيت من الأحجار وبئر مهجور، تتخذ «غالية» قراراً بالرحيل إلى المدينة لرؤية أمها التي تخدم هناك في أحد الفنادق.

تمثل رحلة المرأتين «غالية ونجمة» إلى المدينة رحلة في عين المخرج، عبر أحوال المرأة في تلك البقعة من الجزائر، بينما تمثل لـ«غالية» رحلة في عالم الغرائب، في حانة على الطريق تسأل صاحبها شربة ماء فينهرها لأن المكان محرم على النساء ويعنفها حين ينزلق الثوب كاشفاً شعرها.

على الطريق تفاجأ برجل على صهوة جواده تتبعه زوجته منكسة الرأس يمنحها بضعة قروش، يهددها بالسلاح إن تبعته، ينطلق راجعاً ليتزوج شابة صغيرة.

تمثل الرحلة رؤية مخرج يغشاها الاضطراب بين النزعة الاستشراقية المحببة لدى الجمهور الأوروبي وبين الميل إلى التغريب، يقحم في الفيلم مشاهد حمام الحريم ومقام أحد الأولياء وحلقة سمر النساء وميلاد طفل في العراء، إضافة إلى مشاهد المطاردة وهجوم العصابة.

تستقل المرأتان شاحنة عملاقة تتعرض لنهب حمولتها، وتسخران لنقل الحمولة إلى أعلى الجبل، ويستكمل المخرج منظومة العنف ضد المرأة باغتصاب سائق الشاحنة «نجمة» وهجوم بعض الإرهابيين على استراحة النساء في حمام الفندق الكبير في المدينة، تبدو المرأتان وكأنهما من كائنات خرافية هاربة من العصور السحيقة، وفي المشهد الختامي تفجر «كلثوم» مفاجأة مفتعلة بأنها ليست أم «غالية» إنما أمها الحقيقية هي «نجمة».

ونتساءل ما جدوى الفيلم؟ وما مغزى أحداثه؟ تقول المنتجة إن فكرة امرأتين في الصحراء أعجبتها، ولكن هذا هل يصنع فيلماً..؟

يقدم الفيلم عالماً غرائبياً كما المساخر السوداء، يوجه خطابه إلى الجمهور الأوروبي في سرد واهن يفتعل مواقف ويقحم شخوصاً لينال من أبطال كتبوا شهادة استقلال بلادهم بدماء مليون شهيد.

ويبدو فيلم «رشيدة» لمخرجته الجزائرية يمنية بشير، أقوى حبكة وأكثر حداثة وحيوية، ينتقل السيناريو بين الأحداث الجارية لتحن البطلة إلى لقاءاتها مع خطيبها على شاطئ البحر حيث يستمتعان بالحب والحرية، ثم ينقلنا إلى كابوس تستيقظ أثره امرأة مذعورة، إذ يتعقبها الإرهابيون ليهددوها ويعتدوا على خطيبها، أجادت يمنية من البداية رسم شخصية «رشيدة» كفتاة عصرية مستنيرة يعترض طريقها إلى عملها في مدرسة للأطفال، بعض الإرهابيون يطالبون بعمل إجرامي ضد الأطفال، وما إن ترفض حتى يطلقوا عليها النار، يخلفون المتفجرات ويهربون.

تقع يمنية في خطأ شائع ومعتمد في الفكر الغربي حيث خلط بين التيار الديني المتشدد والعصابات الإجرامية التي تتعيش عليه وترتزق منه، تسقط

فحوى الخطاب الديني المتشدد وتطوي دوافعه وأسبابه وتضفي عليه الكثير من طبائع الفايكنغ والتتار.

تصور المخرجة بطلتها في رحلتها اليومية على المركبة المعلقة (التلفريك) خلال مشهد يوحي بانطلاقها عن الأصول وأيضاً وقوعها في دائرة الصراع بين التحرر والانغلاق وبين المدنية والمرجعية، تنقل «رشيدة» إلى المستشفى مصابة بصدمة عصبية مصحوبة بدعوى لإهدار دمها، فتتسلل هاربة في رفقة والدتها وصديقتها فتطاردها الكوابيس ويحاصرها الاكتئاب.

وتقدم لنا المخرجة «زهرة» رمز الطهارة والبراءة لتكون ضحية للاغتيال النفسي والانتهاك الجسدي، فتحمل وزر جرم لم تسع له ويكلل والدها بالعار، وفي مشهد غاية في التأثير، يتمزق قلب ابن شقيقتها الصغير فيدافع عن طهارة خالته ثم يقبع وحيداً على عتبة داره دامع العين منكس الرأس حتى تواسيه زميلته الصغيرة وتشجعه على المواجهة والعودة إلى المدرسة، تضيق «رشيدة» بمحبسها فتقرر مواصلة دورها التنويري على الرغم من مخاوف أمها فيحتفل بها الصغار بإطلاق فقاقيع الصابون في مشهد رقيق لتشاركهم لهوهم.

تثري المخرجة السيناريو برسائل مقتضبة خلف الصورة من خلال شاب يجمع العملات المعدنية لاستخدامها في غرض ما! وأنباء عن اعتقال رهبان وعـــدد من الأئمة ورجال الدين.

على ذروة الأحداث يأتي مشهد العرس.

تفاصيل الإعداد للحفل والتحضير لوليمة وزينة العروس ابتداء من طقس الاستحمام إلى تجميل العروس. وفي قمة النشوة ترقص الفتيات وتغني النساء أغاني العشق، يتم اقتحام القرية واجتياح العرس ومطاردة النساء

وإشعال الحرائق وترويع الصغار، على مقابر الضحايا تتلى آيات من القرآن الكريم بلسماً للنفوس الملتاعة.

بينما تخطو «زهرة» بحملها وسط الحطام شاهداً بائساً عل الجرم وانتهاك الحرمات، تخطو رشيدة على الحطام في المدرسة تقوم بعزيمة قوية على إزالته وتجميع الأطفال واستئناف الدرس.

الفيلمان «بنت كلثوم» و«رشيدة» وإن تميز الأخير فنياً وتقنياً، إنتاج مشترك بين الجزائر وفرنسا يتبنيان وجهة نظر غربية ويخلطان بين التيار الديني المتشدد وعصابات المرتزقة والإرهابيين، ما لا يجوز للمبدعين العرب، تولد عن ذلك الخلط دمغ العقيدة الإسلامية حتمياً بالدعوة ضد التنوير خصوصاً بتعليم المرأة واقترانها بالنظرة الدونية لها كمجرد أداة للجنس، وارتباطه بالعنف كمنهج للإجبار وكموقف ضد الحوار، وما يتبعه من التجريف الثقافي والاجتياح المادي، وأخطر ما يتضمنه ذلك الأسلوب من التناول وصم العقيدة بالإرهاب ووأد الفرحة ومناهضة الحياة.

وقد وقفنا بالتفصيل مع هذين الفيلمين لشرح الواقع الذي وصلت إليه السينما الجزائرية، قبل الحديث عن المرحلة الجديدة لهذه السينما وهي ما رصدته دراسة حديثة باسم «السينما الجزائرية تستعيد الروح» (٣).

وقد جاء في هذه الدراسة أن المخرجة يمنية بنغيني لفتت مؤخراً الأنظار بفيلمها التسجيلي الطويل (ذاكرة المهاجرين) وقد رصدت فيه حياة الإقتلاع التي يعيشها كثيرون من المغاربة في أوربا لتنتقل إلى تجربتها الروائية الأولى في فيلم طويل عنوانه «الأحد.. إن شاء الله» وعملت عليه بحماسة لإنجازه، وقد صور جزء من مشاهده في الجزائر.

مجلة «تلراما» الفرنسية الشعبية التي واكبت تصوير مشاهد من هذا الفيلم، رأت في هذا التصوير شيئاً من عودة الحياة إلى السينما الجزائرية التي كانت شبه نائمة، إنتاجاً وعرضاً واهتماماً، خلال السنوات المنصرمة، وتحت عنوان «الجزائر تفتح أبوابها أمام السينمائيين» كتبت المجلة: «كفت السينما الجزائرية عن الوجود، كصناعة، منذ زمن طويل ومنذ ذلك الوقت صار المئات من الممثلين والتقنيين عاطلين عن العمل» واليوم ثمة انفتاح في الجزائر، علامته بالنسبة إلى «تلراما» بشير دريس الذي أسس شركة للإنتاج التقني إلى الذين يودون التصوير في الجزائر، وترى المجلة أن حب هذا للسينما ونزوعه نحو الإنتاج يتواكبان زمنياً مع رغبة السلطات الجزائرية في الوصول إلى تطبيع في عالم الإنتاج السينمائي، ومن نتائج هذا تصوير الفرنسي ألكسندر، أركادي، فيلمه الأخير «هناك.. وطني» في الجزائر، وكذلك عودة مرزاق علواش إلى وطنه، بعد غياب، إذ صور في الجنوب الجزائري، فيلمه الجديد «يوميات ياسمينة» وفي هذا الإطار، يأتي فيلم يمنية بنغيغي «الأحد.. إن شاء الله» والمعروف أن الكثيرين من النقاد راهنوا في البداية على نجاح السينما الجزائرية كونها خلقت نموذجاً جديداً وقوياً اثبت وجوده واحتل مكانة مرموقة في المحافل الدولية متجاوزاً الأشكال والصيغ التقليدية، كما أرخت هذه السينما الثورة الجزائرية (١٩٤٥ - ١٩٦٢) «هجومات منجم الونزة» (١٩٧٥) وعالجت دراما الحياة الجزائرية إلا أنها تراجعت في الثمانينات لأسباب عدة نتطرق إليها مع المخرج السينمائي عمار العسكري إحدى العلامات البارزة في هذه السينما كمبدع قدم أفلاماً مهمة وكإداري عبر عمله مديراً عاماً للمركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية، حتى خصخصته عام١٩٩٧ثم كرئيس شرفي للجمعية الفنية للسينما (أضواء).

وفي هذا الإطار يتداخل الشخصي بالعام في طرح إشكاليات السينما الجزائرية. عندما يقول عن سبب تراجع هذه السينما:

- الفراغ القانوني والمؤسساتي في المجال السينمائي والسمعي والبصري عموماً تسبب في حل المؤسسات السينمائية الثلاث، وهي: المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية، والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي والبصري والوكالة الوطنية للأحداث المصورة، وبالتالي عرفت السينما الجزائرية ركوداً رهيباً وتراجعاً من دون أن يكون التزاماً حقيقياً والأخذ في الاعتبار فترة السبعينات، وهي الفترة الذهبية التي توجت فيها السينما الجزائرية عالمياً بفيلم «وقائع سنوات الجمر» للمخرج الاخضر حامينا المتوج بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عام ١٩٧٥، و«مغامرات بطل» لمرزاق علواش المتوج بالتانيت الذهبي في مهرجان قرطاج عام ١٩٧٨. كما لعبت السينما الجزائرية دوراً كبيراً في الحفاظ على تاريخنا منذ حرب التحرير، وكانت من أقوى السينمات في العالم: سينما كفاح وثورة، وسينما ضد استغلال الإنسان لأخيه الإنسان فسياسة، إعادة الهيكلة التي مورست على كل المؤسسات الاقتصادية، بما فيها قطاع الثقافة والسينما بالخصوص، جعلت الدولة تتخلى عن هذا القطاع، فكانت الاستقالة غير المعلنة للسينما الجزائرية، أو بمعنى آخر احتضارها، فلم ينتج خلال السنوات الأخيرة إلا ثلاثة أفلام، ومن ٤٠٠ قاعة سينما لم يبق صالحاً إلا ثلاث عشرة قاعة تعاني الإهمال على رغم محاولات السينمائيين والمثقفين (٤).

منذ الاستقلال أنتجت غالبية السينمائيين الجزائريين أفلاماً ثورية تنتمي إلى الذاكرة الفردية والجماعية، ولعبت دوراً ثقافياً في تحرير الشعوب في

أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية، وهي فترة تاريخية معينة من حياة الشعوب التي تنتمي إلى الحرية، يجب أن نأخذها في الاعتبار، ولكن السينما الجزائرية منذ السبعينات عالجت مواضيع اجتماعية وفكاهية كما في فيلم «المفيد» وفيلم «عمر قتلته الرجولة» أزمة السينما لا تتعلق بمضمون الأفلام ومحتواها، لا توجد سياسة سينمائية، لهذا نطالب كل السينمائيين والمثقفين وكل الفنانين والصحافيين بالعمل على إيجاد مؤسسة سينمائية تقوم بأعباء الإنتاج السينمائي الجزائري.

أما النهوض الراهن والمستقبل لهذه السينما فإن ربطه بالنهوض بقطاع الثقافة والاتصال في الجزائر يتطلب سياسة شاملة ومتكاملة تتماشى مع التطور التكنولوجي والعلمي، مع الذاكرة والتاريخ والحاضر والنهوض بصناعة سينمائية تخاطب أصالتنا وانتماءنا الثقافي الجزائري بتنوع مصادره، الأمازيغي والعربي والأفريقي والمتوسطي والانفتاح على العالم من دون الانصهار في عولمته، ولن يتأتى ذلك إلا بإبراز ثقافتنا من خلال الصوت والصورة، لأن المجتمع الجزائري مجتمع شفوي، واليوم يجب العمل على كيفية إيصال تجربتنا لنجعل شبابنا يكتسبون معالم توضح لهم الرؤية.

أما جمعية أضواء التي جاءت بديلاً للثلاث فقال عنها:

- تسعى جمعية أضواء السينمائية التي تأسست عام ١٩٩٧ لبعث حركة سينمائية جديدة وإحياء هذا القطاع على المستوى الوطني والدولي، في الوقت الذي أهمل هذا القطاع، بخاصة في ما يتعلق بتحضير الإمكانات والوسائل التي من شأنها إعطاء إشارة الانطلاق لعملية تطوير المشاريع السينمائية وتجسيدها، «أضواء» تهدف إلى المحافظة على التراث الثقافي

الجزائري وتسيير كل الأجهزة الموروثة من المؤسسات المنحلة التي تقدر بمليارات الدولارات، وجمعت شمل الأسرة السينمائية في فضاء واحد، وأقامت الكثير من النشاطات والتظاهرات السينمائية في المدن الجزائرية، وكرمت الكثير من الفنانين، وفي الجمعية أيضاً معارض للصور والملصقات الخاصة بالممثلين، وبخاصة أمجاد السينما الجزائرية وجوائزها التي حصلت عليها خلال السنوات الذهبية.. هذه النشاطات اعتبرها أعضاء الجمعية بديلاً مؤقتاً للحركة السينمائية الجزائرية في انتظار قرار سياسي يحرك من جديد المشهد السينمائي الجزائري.

على رغم أن بعض الأفلام تصنع بأعين فرنسية ولأعين فرنسية، إلا أننا نرحب بكل مبادرة أو فيلم يصنع من مخرج جزائري، وإن كان ذلك في الخارج، وبما أن للتمويـل شروطه الكثيرة التي لا تسمح للمبدع بالعمل الحر، فإننا نشجع الأفلام السينمائبة التـي تنطلق من الجزائر (٥).

وفي ظل المتغيرات الجديدة التي عرفتها الجزائر على مستوى المؤسسات يقول عبد الرحمن بوكرموح أحد رواد السينما الجديدة في الجزائر (٦).

– ربما سيكون من إيجابيات هذا التغيير إدخال نوع جديد من السينما إلى الجزائر هو السينما الخاصة. ففي الوقت الذي لم تعد فيه الدولة قادرة على تمويل الأفلام، لابد للمخرجين من الاعتماد على أنفسهم في إنتاج وإخراج ما بين القطاعين العام الخاص من أجل إنجاز سينما وطنية ناجحة.

وبعد العودة إلى واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال وبنوع من التوثيق المتتالي (٧) نقف مع المرحلة الممتدة حتى عام ١٩٧٤ وهي مرحلة مهمة أنتجت فيها عدة أفلام طويلة عن حرب التحرير (اعتبر النقاد – فيما

بعد – هذه المرحلة ذات اتجاه واحد وأخذوا عليها عدم التنويع في المواضيع) ومن أفلام تلك المرحلة: سلم حديث العهد – الليل يخاف من الشمس – فجر المعذبين – ريح الأوراس – الطريق – حسن الطيرو – الجحيم في سن العاشرة – الخارجون على القانون – قصص عن الثورة التحريرية – الأفيون والعصا – تحيا يا ديدو – لكي تحيا الجزائر – الغولة أو اللي فات مات – الأسر الطيبة – عرق أسود – حرب التحرير – دورية نحو الشرق – منطقة محرمة – عطلة المفتش الظاهر – الإرث – هروب حسن الطيرو – وقائع سنوات الجْمر.

وبين عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ أنتجت عدة أفلام جديدة تختلف نسبيا عن الأفلام السابقة وهي:

- ليلى والأخريات – إخراج سيد علي مازيف.
- زيتون أبو الحيلات – إخراج محمد عزيزي.
- تشريح مؤامرة – إخراج سليم رياض.
- مغامرات بطل – إخراج مرزاق علواش.
- المفيد – إخراج عمار العسكري.
- في بلاد السراب – إخراج أحمد راشدي.

وإذا كان فيلم (الفحام) يمثل بداية السينما الجزائرية، فإن فيلم (عمر قتلته الرجولة) لمرزاق علواش كان الفيلم المتميز في هذه النقلة حيث يتناول بأسلوب واقعي بسيط الحياة اليومية لموظف شاب يعيش في العاصمة.. ويحلم وهو نموذج لشخصية (اللابطل) في السينما العربية.

أما فيلم «نوة» لعبد العزيز طولبي فهو تحليل اجتماعي تاريخي للمجتمع العربي من خلال المجتمع الجزائري في ثلاث فترات: قبل الاستعمار وأثناء الاستعمار وبعده، وذلك خلال الحياة اليومية لقرية جزائرية.

وهناك أفلام من إنتاج مشترك مع عدة جهات ومنها: معركة الجزائر – الغريب – زد – الحياة الحقيقية، (أسوار من الصلصال – الاعترافات الحلوة – برانكاليون في الحرب الصليبية – الحمار الذهبي – ديسمبر – سنعود – العصفور).

وهكذا يدخل المخرجون في الجزائر مراحل جديدة متقدمة من خلال قصص إنسانية جديدة ولكنها تظل تحمل ميزة الارتباط بالبيئة الجزائرية في فترة النضال وما بعدها وصولاً إلى موجة العنف الأخيرة من خلال الصراع بين الأصوليين والسلطة.

ونقف مع فيلم مهم من هذه الأفلام هو فيلم باب الواد سيتي من إخراج مرزاق علواش وقد عرض في مهرجان، كان حيث حاز مخرجه على الجائزة الأولى لإحدى تظاهرات مهرجان كان ١٩٩٤، وهي تظاهرة (نظرة ما) كما فاز بالجائزة الأولى في مهرجان السينما العربية الثاني الذي أقامه معهد العالم العربي في باريس عام ١٩٩٤.

وهذا الفيلم يسجل عودة مرزاق علواش بعد أكثر من عشرين سنة إلى حي (باب الواد) الشعبي في الضاحية الغربية من العاصمة الجزائرية، وهو الحي ذاته الذي دارت فيه أحداث مرزاق علواش وأشهرها وهو فيلم (عمر قتلاتو) الذي ظهر عام ١٩٧٩، وأثر في أجيال كاملة من سينمائيي المغرب العربي، واعتبره النقاد العمل الذي سجل ميلاد الواقعية في سينما المغرب العربي.

بعد عمر قتلاتو، أخرج مرزاق علواش عدة أفلام، أبرزها فيلم (الرجل الذي كان ينظر إلى النوافذ) عن سيناريو للروائي الجزائري الشهير رشيد بوجدرة.

وفي مطلع الثمانينات اصطدم مرزاق علواش بمقص الرقابة والبيروقراطية التي بدأت تضرب أطنابها في مؤسسات الدولة التي كانت تحتكر الإنتاج والتوزيع السينمائي في الجزائر فشد الرحال إلى باريس، عاد مرزاق علواش ليواكب التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى التي تمر بها بلاده فأنتج عدة أفلام تسجيلية منها: «ما بعد أكتوبر انتفاضة الشباب» (١٩٨٩) وحركة النساء (١٩٩١) ثم جاءت فكرة فيلم «باب الواد سيتي» انطلاقاً من رغبة.عبر عنها مرزاق علواش سنة ١٩٩٢ حين قال أريد العودة إلى حي «باب الواد» لأبحث عن آثار الشبان الذين ظهروا في فيلمي الأول «عمر قتلاتو» وكانت لديهم آنذاك أحلام وطموحات اجتماعية كبيرة، لأرى كيف تحولوا اليوم إلى ضحايا للآفات الاجتماعية من بطالة وانحراف ومخدرات، حتى صاروا طعما لاستقطابهم وتجنيدهم لخوض المواجهات الإرهابية المسلحة.

وكانت فكرة العودة إلى حي «باب الواد» تحدياً كبيراً حققه المخرج لأن هذا الحي تحول في السنوات الأخيرة إلى أحد أكبر معاقل الجماعات المتطرفة في الجزائر.

وأصبحت مجرد المغامرة بدخوله ضرباً من المجازفة والارتماء في المجهول.

وقد صور مرزاق علواش فيلمه هذا بصعوبة بالغة، وسط الجو المرعب للإرهاب والاغتيالات المتوالية التي استهدفت عدداً من أقرانه من

المثقفين الجزائيين وكثيراً ما عرقل أو تأخر تصوير الفيلم، بسبب المواجهات التي كانت تدور يومياً بين الجماعات المتطرفة وقوات الأمن في هذا الحي، حتى أن استكمال إنجاز الفيلم وعرضه في مهرجان «كان» كان حدثاً في حد ذاته.

وقصة «باب الواد.. سيتي» تنطلق من حادثة طريفة، سرعان ما تأخذ أبعادا خطيرة تهز الحي بأكمله أحد شخصيات الفيلم (يلعب دوره الممثل حسان عبدو) يشتغل عاملاً في مخبز الحي، وهو بحكم عمله هذا، يشتغل ليلاً وينام بالنهار ويزعجه باستمرار شبان الجماعات المتطرفة الذين يبثون دروسهم الدينية طيلة ساعات النهار، عبر مكبر صوت ضخم أعلى البناية المجاورة لسكنه.

وذات مساء يصعد بو علام، وهو في حالة غضب شديد إلى سطح البناية وينتزع مكبر الصوت ، ويرمي به في البحر - ، يقدم على هذا وهو ما يزال شبه نائم، ودون أن يدرك حجم الصراعات التي سيسفر عنها عمله، حيث يطارده شبان الجماعات المتطرفة بقيادة «سعيد» (يلعب دوره الممثل محمد أولداش) ويزمعون على تأديبه، ويزداد غضبهم عليه، حيث يجدونه منفرداً بيمنة وهي الأخت الصغرى لقائد الجماعة المتطرفة «سعيد» (تلعب دورها نادية قاسي).

وعبر سلسلة من المطاردات الطريفة، يستعرض الفيلم واقع الحياة اليومية لسكان هذا الحي الشعبي، والتناقضات والتمزقات التي يعاني منها شباب الجزائر اليوم، بمختلف شرائحهم وميولهم الفكرية والسياسية (٩) .

وعلى الرغم من أن فيلموغرافية السينما الجزائرية الروائية تتجاوز المائة فيلم، فإن علاقتها بالأدب تبدو شائكة باستثناء بعض التجارب القليلة

والتي تمثل نسبة جد ضئيلة مقارنة مع عدد الأفلام المنجزة ولا شك أن حرب التحرير وما نتج عنها من أفلام وغيره قد حالت ربما دون الانتباه إلى الأدب الجزائري، وهناك أفلام جزائرية لجأت إلى الاقتباس الأدبي المحلي على سبيل المثال فيلم «ريح الجنوب» الذي أخرجه سليم رياض عن رواية بنفس العنوان لعبد الحميد بن هدوقة ويعتبر واحداً من أهم الأفلام الجزائرية، حصل على الجائزة التشجيعية الأولى في مهرجان واغادوغو سنة ١٩٧٦، ويحكي قصة طالبة جزائرية تدرس بالجزائر العاصمة تعود في عطلتها الصيفية إلى مسقط رأسها بإحدى القرى الجنوبية لتفاجأ بقرار والدها بتزويجها من أحد إقطاعيي البلد، لكنها تفر وتضيع في الصحراء ليعثر عليها راعي غنم ويحملها لتعيش معه في بيت والدته الخرساء فتنشأ بينهما علاقة وطيدة ووعي بضرورة الثورة على الوضع، لذا يقرران السفر إلى العاصمة لكن والدها يطاردهما بفرسه وبندقيته من غير أن يوفق في اللحاق بالحافلة التي أقلتهما معاً نحو الحضارة ونحو مستقبل أفضل.

عن سر اختياره هذه الرواية قال سليم رياض: «اخترت قصة الكاتب عبد الحميد بن هدوقة لأنها ذات طرح شجاع ومواضيع كثيرة، اضطررت لاختيار ما يتعلق منها بالمرأة الجزائرية للمساهمة في مناقشة قضيتها»[١٠].

يندرج هذا النوع من الاقتباس، كما في المغرب - في خانة اللجوء الكامل إلى عمل أدبي والذي سيؤكد من خلال لجوء محمد الأخضر حامينا إلى مسرحية رويشد حسن طه وليخرجها في فيلم يلعب بطولته نفس الممثل والمؤلف المسرحي المذكور وبنفس العنوان سنة ١٩٨٦ وعن مسرحية لرويشد أيضاً يخرج مصطفى كاتب فيلم «الغولة» أو «اللي فات مات» وذلك سنة ١٩٧٢.

أما النوع الثاني للاقتباس والذي شهدته السينما المغربية بدورها في بدايتها، فهو اللجوء النسبي إلى الأدب من خلال الاستعانة برجاله في كتابة السيناريو أو الحوار أو هما معا، وتمثل في الجزائر في الأعمال التالية:

- ١٩٦٥ ساهم القاص الجزائري مولود معمري في كتابة السيناريو والتعليق لفيلم «فجر المعذبين» الذي أخرجه أحمد راشدي (نال الفيلم جائزة المؤتمر العالمي للسلم في المهرجان الدولي في (لايبزيغ) سنة إنتاجه ثم جائزة شرفية بمهرجان كارلو فيفاري سنة ١٩٦٦) وهو فيلم وثائقي يتناول تاريخ أفريقيا ودول العالم الثالث ومحنتها في الكفاح من أجل الاستقلال من خلال الوثائق والآثار والكتب وصور الماضي.

- ١٩٧٠ يعود الكاتب نفسه - المعمري - ليكتب القصة السينمائية لفيلم (الأفيون والعصا) لأحمد راشدي.

- ١٩٧٨ يكتب الروائي رشيد بوجدرة سيناريو فيلم (عين في بلاد السراب) لأحمد راشدي أيضاً، ثم سيناريو فيلم (نهلة) لفاروق بلوفة عام ١٩٧٩.

وبخلاف المغرب هناك أنواع أخرى من التعامل الأدبي من طرف السينما الجزائرية وتمثل في:

١ - اللجوء إلى الحكاية الإذاعية (إخراج محمد نادر عزيزي فيلم (زيتونة أبو الحيلات) سنة ١٩٧٧ عن حكاية إذاعية لمالك مراد - سيناريو خالد بن ميلود.

٢ - الاقتباس الشعري: ويتجسد في فيلم: (يحياياديدو) الذي أخرجه محمد زينات عام ١٩٧١ من شعر واقتباس حيمود إبراهيمي.

٣ - وهذا نوع آخر تدخل فيه الجزائر كشريك فقط في الإنتاج وببعض الممثلين والتقنيين في بعض الدول الغربية مثل فرنسا وإيطاليا خاصة، لإنجاز أفلام ذات مصدر أدبي عادة ما ينتمي مخرجوها لغير الجزائر، وقد صور كثير منها في الجزائر نفسها.

رغم تنوع التجارب التي تعاملت فيها السينما الجزائرية مع الأدب بصورة أو بأخرى فإن تعداد الأعمال كلها لا يصل في مجمله العشرين فيلما، علماً بأن نصفها تقريباً أخرجه أجانب وأن الإنتاج جزائري مشترك وعلى أرض الجزائر، وبالتالي فهذا العدد ضمن فيلموغرافية السينما الروائية الجزائرية يطرح أسئلة محرجة إذ من الأكيد أن هناك عوامل تحول دون استثمار هذه العلاقة وتبنيها خصوصاً ما يتعلق منها بالأدب الجزائري الذي يزخر بالعديد من الروائيين والقصاصين ومن الشعراء والمسرحيين، ولاشك أن هناك أسباباً لما يشبه الوضع بالمغرب لعل من أهمها هيمنة المخرج على العمل السينمائي في كل مراحله ابتداءً من كتابة السيناريو والحوار إلى المونتاج وإدارة التصوير وحتى التمثيل (الأخضر حامينا، الصديقي، نبيل الحلو) وحتى إذا طلب مخرج من كاتب أن يصيغ له سيناريو عن فكرة أو قصة ما فإنه لا يفتأ يتدخل في هذه الصياغة حتى يكاد العمل يغدو برمته من إنجازه، وهذا يثبت أن اللجوء إلى رجل الأدب يبقى نفعياً وليس إبداعياً، وبالتالي تبقى علاقة الأدباء بالسينمائيين الجزائريين بدورها غير مكتملة ويكفي دليلاً على هذا الطرح أن نورد هنا رأي أحد الأدباء الذين استغلوا بكتابة السيناريو والتعليق السينمائي وهو رشيد بوجدرة الذي صرح: «أن صناع الصور لدينا - يقصد السينمائيين إذا كانوا لا يعرفون الأدب إلا قليلاً

فإنهم يدعون معرفته، لكنهم ينتجون في الحقيقة أدباً رديئاً، لا سيما أنهم يضيفون إلى الخطاب التصويري خطاباً أدبياً يتطفل على مجموع الإنتاج بنزعته التي ترمي إلى تمرير رسالة ما لا مراء في أن أفلامنا ثرثارة لأن دلالة الشريط الصوتي – الذي يرافق الشريط الصوري، تظل غامضة إذ أنها نوع من الصخب والضوضاء التي تستعمل للدعاية».

إن تجربتنا تبين أنه إذا ما اقتضت التقنيات الروائية اليوم تفاعلاً بين الكتابة الفيلمية والكتابة الأدبية، فإنه من الصواب القول بأن السينمائيين عندنا يريدون بوعي أو بدونه استخدام الكتاب بوصفهم الكتبة الإداريين المعروفين في العهود القديمة واستعمالهم كآلات تسجيل في يومنا هذا، وقد قال الكاتب الأمريكي «وليام فولكنر» لأحد المنتجين السينمائيين يوم كان يعمل لحساب هوليود في ظروف صعبة :«لو حاولت أن تضع قلماً في يد أحد المخرجين فإنه يسقط من يده لا محالة» هذا هو الشعور الذي ساورني حين اشتغلت بالسينما في الجزائر، مع أصدقائي المخرجين فمن بين ستين شريطاً تم إخراجها خلال عشرين سنة لا يوجد شريط واحد كتبه كاتب سيناريو انطلاقاً من فكرة مبتكرة؟ لماذا؟

المصادر والمراجع:

١ - كراسات السينما الجزائرية.

٢ - يحيى شهيط - الظاهرة الاغترابية في السينما الجزائرية - مجلة العربي الكويتية، العدد ٥٢٧ أوكتوبر ٢٠٠٠.

٣ - فريال كامل، هذه الأفلام الجزائرية المتنورة، صحيفة الشرق الأوسط، العدد ١١٨٧٨ تاريخ ١٩ ديسمبر ٢٠٠٣.

٤ - السينما الجزائرية تستعيد الروح - صحيفة الحياة - العدد ١٣٦٨٨ تاريخ ٢٣ مارس (آذار) ٢٠٠١.

٥ - جازية سليماني - حوار مع المخرج عمار العسكري - صحيفة الحياة، العدد ١١٩١٨ تاريخ ٣٠ يناير ٢٠٠٤.

٦ - المصدر السابق.

٧ - مشكلة السينما الجزائرية التمويل وحرب التحرير - مجلة المجلة - العدد ٥٠٧ تاريخ ١٣/١٠/ ١٩٨٩.

٨ - جان ألكسان - الرواية من الكتاب إلى الشاشة - كتاب صادر عن المؤسسة العامة للسينما في سورية.

٩ - المصدر السابق.

١٠ - حوار مع سليم رياض - جريدة المجاهد الجزائرية ١٦ آيار ١٩٧٥.

الفصل الثامن

السينما في المغرب

كشفت مهرجانات السينما في طنجة والدار البيضاء الصعوبات التي عانى منها الفيلم الروائي المغربي، على عكس الفيلم القصير المتميز بالإبداع وبتكيف اللغـــة السينمائية والقيمة المطروحة من أجل تواصل أفضل، كذلك تحولات الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بعيداً عن التأويل الإيديولوجي للخطاب السياسي كما كان الأمر في الستينات والسبعينات وأوائل الثمانينات.

وفي سياق الثقافة السينمائية ظهرت جمعية النقد السينمائي التي تحمل اسم جمعية نقاد السينما حيث تضمن نشر ثقافة سينمائية في إطار تحاوري تواصلي.

ومع هذا نلاحظ أن الفيلم المغربي لا يزال يعاني من أزمة الإبداع، فطابعه الشعري والرمزي والتخيلي يحمل في صلبه طابع الامتناع عن التفاعل مع الفنون البصرية بشكل عام. ففي أحدث أفلام السينما المغربية مثلاً وهو فيلم (مصير امرأة) لحكيم النوري نجد ضحالة في التخيل، وبعداً في حلول الإخراج السينمائي لدرجة بدا معه الفيلم وكأنه عرض مسرحي.

وهناك ملاحظة أخرى وهي تقديم الحكاية في الفن والشخصية التلقائية بعفوية الرؤية للعالم والمجتمع.

أما وسائل التغريب في السينما فهي ليست مطلوبة دائماً.

ويلاحظ الابتعاد عن تقليد نمطية الأفلام المصرية وشخصياتها وعدم التطرف في تشخيص الأدوار،وعدم استخدام الأغاني كيفما اتفق دون توظيفها بشكل صحيح في سياق الفيلم.

وفي تتبع مراحل صناعة السينما في المغرب نجد محطات أساسية منها:

- ظل قطاع السينما في المغرب يقتصر على مقومات تأكيد الوجود حتى بعد سنوات من الاستقلال عام ١٩٥٦.

- الأشرطة التي صورت في المغرب كان معظمها أجنبياً.

- لم يتمكن المركز السينمائي المغربي الذي أنشئ في ظل الاستعمار عام ١٩٤٤ من النهوض بالسينما الوطنية المغربية النهوض المطلوب.

- لم يهتم القطاع الخاص في المغرب بالإنتاج السينمائي وخاصة في البدايات.

- كانت السينمات المغربية محكومة بنوع من المحافظة الوطنية البورجوازية.

- تحولت السينما المغربة في كثير من أفلامها إلى سينما تجارية رغم ادعاء النقاد العكس.

- كان الأمل في هذه السينما وجود سينمائيين شبان يسعون لتطوير قطاع السينما.

- بدأ القطاع الخاص يهتم بالسينما بعد الاستقلال، وكان أكثر إنتاجه تقليداً مشوهاً للسينما المصرية والسينما الهندية.

- استقطب المغرب عدداً كبيراً من السينمائيين الأجانب لما يوفره لهم من إمكانات تاريخية وجمالية وطبيعية خصبة ومتنوعة،وقد عمل في المغرب مخرجون من أمريكا وفرنسا وإيطاليا وإسبانيا، ويصرف هؤلاء في المغرب سنوياً أكثر من عشرين مليون دولار.

- الشركات الأجنبية في المغرب أصبح لها مكاتب ومقرات واستديوهات وآلات حديثة.

- في عام ١٩٨٠ تخلى المركز السينمائي المغربي عن الإنتاج وتخلت الدولة عن التمويل فتم إحداث صندوق لدعم السينمائيين المغربيين وهنا ابتدأت رحلة معاناة السينمائيين في المغرب في البحث عن تمويل أوروبي غربي لأفلامهم.

- انضم المركز السينمائي المغربي إلى مجموعة من الاتفاقات الثقافية الأجنبية للإنتاج السينمائي المشترك.

- تحول لهجة المغرب العربي دون فهمها في أكثر أقطار الشرق العربي.

وفي أواخر القرن المنصرم وفي النصف الثاني من عقد التسعينات أقيم في دمشق أسبوع الفيلم المغربي بعنوان (خمسة أفلام لمئة سنة) وهو فيلم طويل أنتج عام ١٩٩٥ بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد السينما وشكل مساهمة المغرب في الاحتفال العالمي بالفن السابع، وقد تكون هذا العمل في خمسة أفلام قصيرة وجذابة، مدة كل واحد منها ١٥ دقيقة كانت على التوالي:«على الشرفة» لفريدة بليزيد «نور» لعمر الشريابي، «المنديل الأزرق» لجيلاني فرحاتي، «نهاية سعيدة» لعبد القادر القطع، و«سينما إمبريال» لحكيم نوري،

بالإضافة إلى ستة أفلام حملها في جعبته أسبوع الفيلم المغربي، نسجت بمجموعها موزاييكا للغة السينمائية المغاربية الجديدة التي ما زالت متمسكة بخطها الوطني في مدارها العربي.

بهذه المناسبة واعتماداً على وقائع المؤتمرات الصحفية التي عقدها السينمائيون المشاركون، وعلى رأسهم عبد اللطيف العصادي مسؤول قطاع التعاون الخارجي، والمخرج عبد القادر القطع كمشارك وكنائب عن رئيس جمعية المنتجين.. ألينا إلقاء الضوء على تاريخ السينما المغربية، بنجاحاتها وكبواتها، منذ سنوات التأسيس الأولى (١).

بحكم الجغرافيا والجوار، عرفت المغرب السينما بعد سنوات قليلة من تحققها في منشئها الفرنسي، حيث تم عرض فيلم «الأخوة لوميير» في المغرب عام ١٩٠٧ في قصر فاس أمام السلطان.

ويعود تأسيس أول استديو للإنتاج في المغرب على صعيد المغرب وأفريقيا عام ١٩٣٠ إلى الفرنسيين الذين خضع المغرب لحمايتهم بين عامي ١٩١٢ – ١٩٥٥ كذلك قام الفرنسيون بتأسيس المركز السينمائي «المغربي» عام ١٩٤٤ وأنتجوا خلال تلك الفترة ما يزيد عن ١٠٠ شريط سينمائي كانت بمجملها إنتاجاً استثمارياً.

أما أولى المحاولات السينمائية التي عرفها المغرب وتحققت بأيد مغربية، فجاءت بعيد الاستقلال وقام المخرج محمد العصفور عام ١٩٥٧ بتحقيق أول فيلم من إنتاجه، تلاه فيلم «حياة وكفاح» وهو فيلم طويل بالأبيض والأسود للمخرج محمد تازي ١٩٦٩، أنتجه المركز السينمائي وكان إنتاجاً مغربياً مئة بالمئة.

لكن الأفلام التي أنتجها المركز بين عامي ١٩٥٥ - ١٩٦٩ ووصلت إلى ما يقرب ٦٠ شريطاً كانت بمجملها أشرطة قصيرة تمولها الدولة ولم ينتج المركز بعد فيلم التازي ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٨٠ سوى اربعة أو خمسة أشرطة طويلة..

في عام ١٩٨٠ تخلى المركز عن الإنتاج كما تخلت الدولة عن التمويل، فتم إحداث صندوق لدعم السينمائيين المغاربة، وبدأت رحلة معاناة السينمائيين المغربيين في البحث عن تمويل أوروبي غربي لأفلامهم إلى أن أعيد تنظيم المركز عام ١٩٨٨، ولكن، وبسبب القوانين القاسية التي وضعها الصندوق آنذاك (الوضع المادي) أفرزت هذه المرحلة عدداً قليلاً من الأفلام الروائية.

وقد أعيد تنظيم المركز باقتراح إلغاء الحد بين الأدنى والأقصى السابقين للتمويل، وتقرر تقديم دعم يغطي ثلثي تكاليف الفيلم، ولكن هذا الاقتراح واجه عقبات عديدة، ثم شكلت لجنة لإعادة دراسة الموضوع الأمر الذي ضاعف دعم الإنتاج حتى وصل إلى ٧٠٠ ألف دولار.

وفي محاولة جديدة ومستمرة للنهوض والانتعاش صادق البرلمان المغربي على مشروع قانون لمضاعفة دعم الإنتاج السمعي البصري والبحث عن منفذ ضريبي جديد مساند وذلك بفرض رسم على أجهزة التلفزيون

ألغي بعد أجل لتحل محله ضريبة جديدة عن طريــق عدادات الكهرباء، وهو رسم يقتطع من فواتير الكهرباء ويذهب لدعم الإنتاج السمعي - البصري، بالإضافة إلى الإبقاء على دعم الـــ ٥% الذي تقدمه التذكرة.

التطورات السمعية - البصرية العصرية التي واكبها المغرب أفرزت شركات مغربية خاصة بدأت بالإنتاج، امتلك بعضها قاعات خاصة مثل قاعة

الكندي المغربية للعرض الثقافي، وهناك الآن ما بين (٦٠ - ٨٠) شركة للتوزيع و٥٠ شركة للإنتاج في القطاع السينمائي الخاص، وتقوم هذه الشركات باستيراد ٤٠٠ شريط سينمائي سنوياً و٥٠٠ شريط فيديو، بالإضافة إلى مزاحمة ٩٠ قناة فضائية تلفزيونية تشاهد بالمغرب، وتخضع جميعها (السينما والتلفزيون) إلى لجنة رقابة واحدة أو ما يسمى «لجنة مشاهدة التلفزيون» يرأسها سهيل بن بركة مدير المركز السينمائي، وهي لجنة أكثر عصرية تتدخل بأفلام الخلاعة أو تلك التي تمس الديانة الإسلامية أو الملك أو الشعب، وتشدد الرقابة على التلفزيون أكثر من السينما لاعتبارات الشاشة الصغيرة المعروفة.

وفي مواجهة الموجة الأصولية المناهضة للسينما، حسم العاهل المغربي الملك الحسن الثاني الأمر بسياسته الديمقراطية المعروفة، حيث قال: هناك مسجد، وهناك دار سينما، والجميع حر أن يذهب حيث يشاء.

كما يفخر السينمائيون المغربيون أيضاً بالإنجاز الذي حققوه والذي لبى تطلعاتهم إلى عالم القرن الحادي والعشرين، وذلك بحذفهم لعبارة «رقابة - لجنة رقابة» واستبدالها بعبارة «مشاهدة - لجنة مشاهدة» وبنص قانوني عريض ومصدق رسمياً (٢).

مع إرهاصات الإنتاج الوطني المستمرة خضع الفيلم المغربي، شأنه شأن العديد من أفلام الدول العربية والأجنبية، لتجربة الإنتاج المشترك بحلوها ومرها، وفي مرحلته الراهنة انضم المركز السينمائي المغربي إلى مجموعة من الاتفاقات الثقافية للإنتاج المشترك مع فرنسا ومالي والجزائر وتونس والسنغال.. وهي اتفاقات قانونية تسمح للمنتجين بالاستفادة من جميع

المعدات، مثلما تسمح لشريط الإنتاج المشترك أن يستفيد من دعم الطرفين دون أي قيد أو شرط، مع حماية كافة الحقوق.

وهناك اتفاقيات مباشرة مع القطاع المعني مباشرة بالسينما في الدول الأخرى، مثل الاتفاق الثقافي بين المركز السينمائي المغربي والمؤسسة العامة للسينما في سوريا، ومع تونس والجزائر وإيطاليا وإسبانيا وفرنسا وكندا، تهدف إلى تشجيع التبادل والمشاركة بالمهرجانات والنوادي، وأسبوع الفيلم المغربي بدمشق هو حصيلة هذا الاتفاق الثقافي الموقع عام ١٩٩٣.

لكن صعوبة الإنتاج المشترك حسبما أوضحتها الخبرة المغربية في هذا المجال، تتمثل بعدم التكافؤ بين الطرفين في بعض الأحيان، فقد يكون أحد الطرفين في بعض الأحيان، أكثر دعماً وقد يرتبط الثاني بقيود حكومية صعبة كما أن الإنتاجات المشتركة تكلف أكثر لأسباب عديدة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، ذكر المخرج عبد القادر لقطع الذي يعد لمشروع فيلم قادم من إنتاج فرنسي - كندي - مغربي، أن الميزانية مرتفعة جداً، لأن الاتفاقات الرسمية مع كندا مثلاً تفرض على المنتج الكندي أن يستخدم بعض التقنيين الكنديين، وهو أمر قد يستفيد الفيلم منه، لكن مساهمة الإنتاج المشترك ترتفع في هذه الحالة بشكل أكبر.

مع كل نقاشٌ فني يدور أو ندوة تعقد أو لقاء خاص في إطار مهرجان أو أسبوع جزائري أو مغربي اعتاد المشاركون منذ زمن طويل فهم اللهجة المصرية والسورية بسبب عرض العديد من أعمال هاتين الدولتين في دول المغرب العربي.

ومؤخراً ساهمت القنوات الفضائية التلفزيونية في تعزيز هذا الاعتياد، وكسر حاجز اللهجات العربية حتى يكاد سوء فهم اللهجات يندثر في دول

المغرب، بالمقابل فإنهم يطالبون المواطن شقيقهم في دول المشرق العربي، أن يعتاد بدوره على فهم لهجات دولهم بالمران، واثقين من أن زيادة الحضور السينمائي والتلفزيوني المغاربي مؤخراً سيخفف من حدة عدم فهم اللهجات بالتدريج وبالرغبة.

والملاحظ أن [الأسبوع السينمائي المغربي كان مناسبة مهمة لإعطاء فكرة تفصيلية عن سينما المغرب العربي من خلال الندوات واللقاءات والكراسات التي أعدت عنها كوليت بهنا دراسة تفصيلية.. أما الأفلام التي عرضت في ذلك الأسبوع فكانت:

- «حلاق دُرب الفقراء» من إخراج الراحل محمد الركاب - روائي طويل -
- «باب مفتوح على السماء» إخراج فريدة بليزيد - روائي طويل -
- «أيام من حياة عادية» إخراج سعد الشرايبي - روائي طويل -
- «الطفولة المغتصبة» إخراج حكيم نوري - روائي طويل -.
- «حب في الدار البيضاء»إخراج عبد القادر لقطع- روائي طويل -
- «خمسة أفلام لمائة سنة» عمل جماعي من إخراج مجموعة من المخرجين - أفلام قصيرة - .
- «مسجد الحسن الثاني » إخراج سهيل بن بركة - وثائقي قصير -

ولعل الدراسات النقدية التي تنشر بين حين وآخر في الصحافة العربية-، وبصورة خاصة في صحيفتي (الحياة) و(الشرق الأوسط) تقدم رؤية واضحة لواقع السينما المغربية، ومنها الدراسة التي نشرها محمد على اليوسفي (٣) حيث يتحدث عما أسماه (لغة المرافئ القلقة):

تأتي الرؤية المصاحبة من منتج العمل الفني ذي التكوين الغربي إجمالاً، ضمن تقنيات الصورة التي هي غربية أساساً، ويأتي الكلام المنطوق خليطاً من الدارجة وزحف اللغة الفرنسية عليها، مع تحريفات في النطق والاستعمال تجعل المشاهد من بلد مغاربي آخر، يفضل الاستناد إلى قراءة الترجمة الفرنسية، أسفل الشاشة ثم ينتقل من القراءة إلى السماع، عندما يتحول الممثلون إلى الكلام باللغة الفرنسية، ولا تكون اللغة الأجنبية في هذه الأفلام مجرد توشيح وإشاعة مناخات كما يحدث في الأفلام الأجنبية، بل هي - أي اللغة الأجنبية - من صميم العمل.

لا يكاد أي فيلم يخلو من الإشارة، من بدايته إلى كونه إنتاجاً مشتركاً تسهم فيه جهة أو أكثر وكثيراً وما تكون ذات علاقة بالرابطة الفرنكوفونية المهددة بلغة العولمة.

هذا الارتباط أو الارتهان، عندما لا يتوصل إلى تحقيق تمويله محلياً، أو يحققه جزئياً فقط وعندما تكون بين أهدافه أسواق التوزيع الفرنكوفونية يجعل النظرة إلى الواقع مسقطة من الشمال على الجنوب، بطرق واعية وأخرى لا واعية، وهي طرق ذات وسائل عدة تطاول الشكل والمضمون وتتوخى للوهلة الأولى منطقاً ما يبدأ من السيناريو ويبرر استخدام لغة الموانئ، فلكي تستخدم اللغة الفرنسية (الممولة للفيلم) - وبالتالي، من أجل تبرير العلاقة بالآخر الأوروبي - لابد من أن تكون هناك شخصية أجنبية، امرأة فرنسية مثلاً، يحبها تونسي، أو قصة تستوجب السفر والهجرة أو الإقامة في الضفتين.

وللحصول على الدعم الفرنكوفوني من المؤسسات الأوروبية التي ترعى الإنتاج السينمائي في العالم الثالث، لابد من أن يقدم مشروع السيناريو

باللغة الفرنسية أولاً، ثم يترجم لاحقاً إلى اللغة أواللهجة المحلية (التونسية، الجزائرية، المغربية) وقد لوحظ في تونس مثلاً أن الجهات الفرنكوفونية المحلية هي الأسبق إلى الدعم في هذا المجال (قناة تلفزيونية، البعثة الثقافية الفرنسية،.. الخ) فضلاً عن المؤسسات الأم في بلدها، قبل ذلك يتشكل التكوين الفني المباشر للسينمائي المغاربي، اليائس من إمكانات بلده هناك في الشمال ضمن إقامة تشمل الثقافة والرؤية.

إلى ذلك نطقت السينما المغاربية بلغة الحنين أيضاً، والحنين إلى الماضي يسكن فيه المستعمر القديم والجاليات القديمة عندما كان نوع من «التعايش» الكاذب آنذاك، بين العرب والفرنسيين ومن تحت جناحهم من إيطاليين ومالطيين وإسبان، فضلاً عن يهود تونس.

ذلك الخليط.«المرافئي» يزين مواقعه بالمشاهد الجميلة، أي الإبهار الفني، على حساب المضمون، أن يلتقط مشهد المرفأ من أعلى حيث تتأرجح الأشرعة في لقاء المطلق بين البحر والسماء.

تقنيات سينمائية عالية لمواضيع تشكو من تشويش الفكرة وازدواجية اللغـــة والفكر والرؤية مع إعادة إنتاج ذلك وتكراره في أكثر من تجربة.

نادرة هي الأفلام التي لا تعاني من الكليشيهات المتكررة، ونادر هو المخرج الذي يستطيع التحدث من دون لجلجة عن عمله (وعن نفسه) بغير اللغة الفرنسية، ونادرة هي الأعمال التي تخلصت من احتكار المخرج للعمليات الفنية كلها، كما يحدث في المسرح أيضاً.

تبدو السينما المغاربية، للوهلة الأولى، كأنها لا تجد مجالاً للتحرك إلا عبر المتوسط، أي عبر العلاقة بالآخر وكأن المواضيع المحلية والمشكلات

الخاصة استنفدت مرة واحدة، إلا نظرة المخرج (عين على كل ضفة) وبالتالي لا ندري إلى أي حد يمكن التحدث عن تراكم سينمائي في المغرب العربي، إذ كان هذا القطاع يشكو من مآزق كثيرة: التمويل، قلة الإنتاج، قلة إقبال الجمهور، تقلص عدد القاعات ونوادي السينما..الخ.

وهذه المشكلات والعوائق هي التي تطيل مرحلة الانتظار أمام المخرج الشاب حتى يخرج فيلمه الأول وهو على أبواب الكهولة. وتباعد بين إنتاج فيلم وآخر، مدة قد تتجاوز السنوات العشر كما يحدث في تونس أيضاً.

فالسينما التونسية، بدورها، تعاني تلك المشكلات على رغم نشأتها المبكرة في أطر العمل الجماعي مثل الجمعية (الفدرالية) التونسبة لنوادي السينما، والجمعية التونسية لتنمية النقد السينمائي، والجمعية التونسية للسينمائيين الهواة، وقد أدت هذه الجمعيات دوراً بارزاً منذ البداية في تأسيس مهرجان قرطاج الدولي، وغيره من النشاطات والتظاهرات السينمائية.

إلا أن أسباباً كثيراً جعلت نشاط هذه الجمعيات يتقلص كثيراً في الأعوام الأخيرة، فنوادي السينما لا تكاد تتجاوز العشرة، بعدما كانت تشمل معظم المدن التونسية، وتعاني الجمعيات الأخرى من تعثر نشاطاتها وإمكاناتها (٤).

وعلى مستوى الإنتاج تصطدم السينما بمشكلة التمويل على رغم جهود وزارة الثقافة وجانب من القطاع الخاص في دعم الأفلام جزئياً، مما يدفع بأصحابها إلى استكمال الدعم من الخارج.

كذلك شهدت قاعات السينما تقلصاً من مئة إلى اثنتين وأربعين، ولعـل بعضها لم يقفـل أبوابه حتى الآن بسبب الدعم الرسمي والتشريعات الجديدة التي تمنعها من التحول إلى محال تجارية.

أما المغرب فلم يكن من البلدان العربية أو المغاربية المتميزة بالإنتاج السينمائي حتى الثمانينات، ومنذ منتصف التسعينات شهد طفرة سينمائية على مستوى الكم والنوع، تجاوزت ثلاثة عشر فيلماً في سنة لم تكتمل، ويعود ذلك كما يوضح الناقد السينمائي المغربي أحمد بوغابة، إلى تنظيم القطاعات المختلفة للسينما، حيث تشكلت غرف مستقلة لتنظيم كل مهنة على حدة (الإنتاج، التوزيع، التقنيون، أصحاب القاعات) لتصبح المحاور الرئيسية والمختصة للمؤسسة الرسمية المشرفة على تأطير السينما في المغرب، وهي مؤسسة المركز السينمائي المغربي.

وقد سنت هذه المؤسسة قانوناً لدعم السينما المغربية من دون الاقتصار على إنتاج الأفلام وحدها، فهذا الدعم يشمل القاعات (إصلاح، ترميم، إعفاء من الضرائب لمدة خمس سنوات، وخصوصاً في مجال استيراد الأجهزة والآلات)، أما القاعات التي يتم تشييدها من جديد فتعفى من الضرائب، عشر سنوات.

ويذكر أحمد بوغابة أن الرصيد المالي لصندوق الدعم يتكون من حسم على التذاكر والإشهار التلفزيوني بنسبة خمسة في المئة، فضلاً عن دعم مباشر من وزارة الاتصال التي تشرف إدارياً وقانونياً على المركز السينمائي المغربي.

هذه النقاط الإيجابية في التجربة المغربية، وكذلك المشكلات الواردة سابقاً، ناقشتها الندوة التي عقدت على هامش أيام قرطاج وأوصت بضرورة التدخل سريعاً لتنظيم القطاع السمعي البصري في دول الجنوب، لتفادي حال التبعية المتزايدة، والمتأتية من عولمة الصورة.

وبين الوسائل التي أوصت بها الندوة لتحقيق ذلك:«إجبار» التلفزيون على تخصيص برامج لبث أعمال وطنية، سينمائية وتلفزيونية، و«إجباره» على التعاطي مع الإنتاج المشترك والشراء المسبق للأعمال الوطنية (المحلية) والجهوية (الإقليمية) وكذلك رصد نسبة مئوية من رقم عائداته لصندوق الدعم السينمائي، ومراجعة نظام الضرائب الخاص بالقطاع السمعي والبصري (٥).

وأما عن أعمال السينمائيين الأجانب في المغرب فيمكن رصدها كما يلي (٦):

منذ سنوات طويلة والمغرب يستقطب عدداً هاما من السينمائيين الأجانب، لما يوفره لهم المغرب من إمكانات تاريخية وطبيعية خصبة ومتنوعة، خاصة المناطق الجنوبية، كورزازات وأرفود وزكوة وغيرها.

ويرجع تاريخ تصوير أول فيلم سينمائي أجنبي في المغرب إلى سنة ١٨٨٧، وهو بعنوان «فارس مغربي» من إخراج الأخوين لوميير بعد عامين من اكتشافهما للسينما، ومنذ ذلك التاريخ تم تصوير أكثر من ٥٠٠ شريط مطول في المغرب من مختلف دول العالم وخاصة أميركا وفرنسا وإيطاليا وإسبانيا، دون احتساب الأشرطة القصيرة والروبورتاجات والأفلام الوثائقية، وقد زار المغرب في هذا الإطار مخرجون وممثلون عالميون كبار أمثال: ألفريد هتشكوك – ألبرتو برتولودجي – اورسن ولز – جون وستون – دافيد ليل – مايكل دوجلاس – صوفيا لورين – داستن هوفمان – إزابيل إدجاني وغيرهم.

وحسب المركز السينمائي المغربي فإن ٢٠ مليون دولار تصرف سنوياً في مناطق التصوير الجنوبية من طرف المنتجين السينمائيين الأجانب،

الأمر الذي يشكل استثماراً اقتصادياً وسياحياً هاماً للمغرب، ولسكان تلك المناطق على الخصوص.

لكن تثار ومن حين لآخر بعض المشاكل المتعلقة بهذا الموضوع كقضية استغلال المناظر الطبيعية للمغرب، والاستغلال المادي للممثلين والتقنيين المغاربة، والتساؤل حول القوانين التي تضبط هذا المجال، وغيرها من القضايا.

في البداية يقول عبد المجيد رشيش رئيس قسم الإنتاج بالمركز السينمائي المغربي: إن أهم الأسباب التي تدفع المنتجين السينمائيين الأجانب لتصوير أفلامهم في المغرب، هو توفر المغرب على مناظر طبيعية خلابة ومتنوعة مثل المناطق الصحراوية والجبلية والسهلية، إضافة إلى عامل الطقس المستقر في المناطق الجنوبية من المغرب وهو مهم بالنسبة للتصوير السينمائي، اذ يوفر الوقت والتكاليف المادية، دون أن ننسى عامل الاستقرار الأمني في المغرب، وبما أن هذا الإنتاج السينمائي يمثل استثماراً مربحاً للمغرب، فقد وضعت بعض الإجراءات من طرف المركز السينمائي المغربي في شكل تسهيلات إدارية للمنتجين الأجانب، فمن قبل كانت إجراءات الحصول على رخصة التصوير تأخذ وقتاً طويلاً، أما حالياً فبعد اطلاع المركز السينمائي المغربي على سيناريو الشريط والتأكد من عدم تضمنه لأية إشارة تمس مقدسات المغرب وسمعته، تمنح الرخصة إلى المنتج الأجنبي في ظرف ٢٤ ساعة، إضافة إلى تبسيط الإجراءات الجمركية.

ويضيف رشيش إنه تجنباً لسقوط المنتج الأجنبي في أيدي بعض الدخلاء والوسطاء والمستغلين من المغاربة، تم إنشاء شركات إنتاج مغربية

يديرها سينمائيون مغاربة، أعطيت لهم الصلاحية للتعامل مع المنتج الأجنبي قصد ضبط وتقنين عملية اختيار الأشخاص الذين يحق لهم المشاركة في هذا الفيلم أو ذاك، وهم الأشخاص الذين يحملون البطاقة المهنية التي تعطى لهم من قبل المركز السينمائي المغربي تثبت كفاءتهم المهنية سواء أكانوا تقنيين أو مخرجين أو ممثلين (٧).

وقد تطورت هذه الشركات في ما بعد - يقول رشيش - فأصبحت تملك آليات سينمائية متطورة تستغلها الشركات الأجنبية عن طريق التأجير، وبذلك أصبح المنتج الأجنبي يأتـــي إلى المغرب مع فريق العمل الرئيسي فقط، علماً أن بعض شركات الإنتـــاج المغربية أصبحت لها القدرة للدخول في إنتاج مشترك مع الشركات الأجنبية الفرنسية منها على الخصوص.

المخرج السينمائي سعد الشرايبي يعتقد أن مجال الإنتاج السينمائي الأجنبي في المغرب ما زال يفتقر إلى النصوص القانونية التي تضمن حقوق جميع الأطراف إذ يقول: إنه في الثمانينات كان الإنتاج السينمائي الأجنبي في المغرب يوفر مداخيل تصل من ١٠ إلى ٢٠ مليون دولار في السنة، أما في التسعينات فقد تقلصت هذه المداخيل لتصل إلى ما بين ٣ و٥ ملايين دولار فقط، وأسباب هذا التراجع كثيرة ومن بينها عدم وجود تسهيلات إدارية لتشجيع المنتجين الأجانب وعدم وجود قانون يؤطر مجال الإنتاج السينمائي الأجنبي في المغرب، وقد طالبنا الغرفة المغربية للمنتجين بذلك، لكن هذا النص القانوني لم ير النور بعد الأمر الذي نتجت عنه تجاوزات كثيرة منها استغلال التقنيين المغاربة وعدم إعطائهم فرصاً حقيقية للتكوين، واستغلال الممثلين المغاربة في أدوار ثانوية وبأجور ضئيلة، وعدم الشفافية في التعامل

مع شركات الإنتاج المغربية، أما استغلال المناظر الطبيعية فهو شيء إيجابي للتعريف بالمغرب عبر العالم لكن وفق شروط قانونية.

وللمخرج عبد الرحمن ملين وجهة نظر مختلفة حول هذا الموضوع إذ يرى أن المنتج الأجنبي لا يأتي إلى المغرب بحثاً عن المناظر الطبيعية والأماكن التاريخية بل يأتي من أجل اليد العاملة الرخيصة، بدليل أنهم يصورون أفلامهم في ديكورات صناعية كما أنهم غالباً ما يركزون التصوير على الوجوه القبيحة والأزقة الضيقة وبعض العادات والتقاليد فيعطون صورة سيئة عن المغرب والمغاربة.

لكن يمكن أن نجعل من الإنتاج السينمائي الأجنبي في المغرب مدرسة مهمة للسينمائيين المغاربة إذا ما تمت مشاركة الممثلين والتقنيين المغاربة بنسبة معقولة في هذه الأفلام وبأجور محددة، ووضع أسعار محددة بالنسبة لتأجير أماكن التصوير تحت إشراف المركز السينمائي المغربي، كما يقترح عبد الرحمن ملين، وبذلك يمكن وضع حد للفوضى والعشوائية التي يعرفها هذا المجال وقطع الطريق أمام الوسطاء الذين يستغلون الناس استغلالاً بشعاً.

وعن مدى استفادة السينما المغربية من الأفلام الأجنبية المصورة في المغرب، يقول المخرج السينمائي المغربي الجيلالي فرحاتي إنها استفادة من نوع آخر، فهي تفتح المجال أمام الممثلين والتقنيين المغاربة للعمل في ظروف سينمائية عالمية وتقنيات ضخمة، كما أنها تخلق لدى المخرجين المغاربة رغبة في المنافسة لأن عدداً من المخرجين المغاربة سبق لهم أن شاركوا في بعض الأفلام التي يتم تصويرها في المغرب (٨).

الممثلة السينمائية منى فتو لديها تجربة في هذا المجال حيث سبق لها أن شاركت في الفيلم الفرنسي (شهرزاد) لفيليب دبنوكا ولجون دولانوا ورغم

أنها لعبت أدواراً صغيرة، إلا أنها تعتبرها تجربة مفيدة سمحت لها بالاحتكاك بتجربة سينمائية عالمية، وتنفي منى فتو وجود استغلال مادي للممثلين المغاربة بدليل أن الممثل المغربي يتقاضى أجرا مقابل يوم أو يومين في التصوير في شريط سينمائي أجنبي مقابل ما يتقاضاه عن تصوير فيلم مغربي، وهذا لا يقتصر على الممثل فقط بل يشمل كل سكان المدينة التي يتم التصوير فيها، حيث تشهد حركة تجارية وسياحية هامة تخلق فرصاً عديدة للعمل، أما مقاييس اختيار الممثل المغربي للمشاركة في الأفلام الأجنبية، فهي كما تقول منى – لا تتعدى حاجة المخرج إلى وجه ذي ملامح عربية، خصوصاً إذا كانت قصة الفيلم تدور أحداثها في بلد عربي.

الفنان المغربي يونس مكري يعشق التمثيل السينمائي إلى جانب الموسيقى والغناء، وبما أن الفرص ضئيلة في السينما المغربية، فهو يشارك من حين لآخر في بعض الأعمال السينمائية الأجنبية التي يتم تصويرها في المغرب وعن طريقة اختيار الممثلين يقول يونس إنه يتم اختيار الوجه المناسب ضمن مجموعة من الوجوه المرشحة، وليس شرطاً أن يجسد الممثل المغربي شخصية عربية، بل يمكن أن يقع الاختيار عليه ليجسد شخصية إيطالي أو يهودي.

ويرى يونس مكري أن هناك استغلالاً للممثلين المغاربة، لأنهم يتقاضون أجراً أقل بعشر مرات من الأجر الذي كان يتقاضاه ممثل أمريكي مثلاً، لأن الهدف من إشراك الممثلين المغاربة في هذه الأفلام هو تقليص المصاريف، أما عن دوافعه الخاصة فهي الاحتكاك بالسينمائيين العالميين والاستفادة من هذه التجربة التي يعتبرها مدرسة لتكوين الممثلين السينمائيين.

وكانت قد انطلقت عملية تصوير مجموعة من الأفلام السينمائية في المغرب مثل فيلم (شمس) للمخرج الفرنسي روجي هانين وبطولة صوفيا لورين، حيث جرت عملية التصوير في الأحياء العتيقة لمدينة الدار البيضاء، وكان روجي هانين قد أكد أن أحداث القصة الأصلية جرت في الجزائر العاصمة، لكن الظروف الأمنية هناك حالت دون تصوير الأحداث في واقعها الأصلي، وهي نفس الأسباب التي دفعت المخرج الكوري الجنوبي (لي مينيونغ) لاختيار ضواحي مدينة زاكورة والراشيدية ذات الطبيعة الصحراوية بديلاً عن الجنوب للجزائري لتصوير أحداث شريطه (إن شاء الله).

وبضواحي مدينة ورزازات في الجنوب الغربي يواصل المخرج الأمريكي مارتن سكور سيزي تصوير مشاهد فيلمه (كوندن) وتستغرق عملية التصوير في المغرب شهراً كاملاً، ولنفس الغرض وصل المخرج الأمريكي أوليفر ستون لاختيار المواقع المناسبة في الجنوب المغربي لتصوير فيلمه (الاسكندر الأكبر) بالتعاون مع إحدى شركات الإنتاج المغربية.

وقد أكد مديرو إنتاج هذه الأفلام أن سبب اختيار المغرب لتصوير أفلامهم السينمائية يعود بالدرجة الأولى إلى تنوع وغنى المناظر الطبيعية الموجودة في المغرب، واعتمادهم أثناء التصوير على الإضاءة الطبيعية التي توفرها شمس الجنوب الساطعة في تصوير المناظر الخارجية في أماكن حقيقية تنبض بعبق التاريخ دون حاجة إلى بناء ديكورات صناعية (٩).

أما عن مغامرة النص في السينما المغربية فإن محمد صوف، وهو ناقد سينمائي مغربي يقدم دراسة ضافية بعنوان (تجارب إبداعية في أفق مفتوح) (١٠) شريط مغربي، يكاد يقول لنا صراحة أن السرد هو المؤلف الذي يستبدل

لفـظ (نهاية) بعبارة (وتستمر الحياة)... وحدث هذا مرة واحدة في فيلم (الحياة كفاح) لمحمد التازي وأحمد المشاوي عام ١٩٨٦.

ثمة من اختار أن ينهج نهجاً آخر وان يجعل السارد شخصية من شخصيات الشريط كما فعل حكيم نوري في شريط (عبروا في صمت) عام ١٩٥٥ وجعل الأحداث تروى على لسان شخصية صديق البطل واختار أن يكون الحديث يوجه مباشرة إلى المتلقي حيث تصوب الشخصية نظرها إلى العدسة والمنحى نفسه نحاه حسن بنجلون في شريط (أصدقاء الأمس) ولكن بشكل مغاير، فقد بدأ يسرد الحكاية لعين الكاميرا، ثم جعل شخصية (حسن الصقلي) تحكي لشخصية (آمال عيوش) وفي ختام الشريط ينصرف حسن الصقلي عن مخاطبْة آمال ويخاطب الجمهور العريض لكن دون أن يصوب بصره إلى الكاميرا، أي ينتقل السارد من شخصية داخل الشريط تسرد شخصية داخل الشريط إلى سارد يوجه سرده إلى المتلقي.

إذن بدأت هذه الموجة معتمدة على الرواية، أي على عمل مكتوب حسب مواصفات تحفظ للرواية منطقها، ثم طورت حتى سينما الطليعة وهي سينما لا تريد لنفسها أن تكون سينما ساردة.

لكن المتفرج اعتاد على مشاهدة قصة وحتى وهو في حضرة شريط من هذه الفصيلة، يبحث بطريقة تلقائية عن الخيط الرابط وينسج حكاية.. من هذا النوع في المغرب نذكر محمد أبو الوقار الذي أخرج شريطاً سنة ١٩٨٤ تحت عنوان «حادة» يكاد يختفي فيه الخيط الرابط لأن العمل أولا لوحة، وذلك راجع لكون أبو الوقار رجل تشكيل.

حاز هذا الشريط على جل جوائز المهرجان الثاني للفيلم المغربي، لم تفده هذه الجوائز في استقطاب الجمهور، لأن الشريط يدخل في خانة سينما المؤلف، ثم لأنه شريط يكسر النسق السردي المتداول.

كذلك فعل التيجاني الشركي في شريط (إمير) شريط حافل بالدلالات لكنه يبقى شريطاً يرفض الدخول في السياق النمطي وبالتالي ظل بدوره بعيداً عن أفق المتفرج، وفي هذا النسق تدخل سينما مصطفى الدرقاوي.

حكاية السينمائي المغربي مع القصة تبدأ من التصور التالي: إنه يريد أن تكون سينماه سينما المؤلف دون أرضية تذكر.. إن من يمارس هذا النوع من السينما مبدع مطلع على تطور فن الرواية حتى أصبحت لديه رؤية خاصة به وشيد قناعته على أساس معرفي معين، وعندما يقبل على القصة يقبل عليها عارفا لدواليبها (١١).

لو أخذنا مثلاً شريط «وشمة» لحميد بناني وهو شريط أقام الدنيا ولم يقعدها، نجد أن حكايته نمطية تبدأ من نقطة بدايته وتزحف إلى نقطة نهايته مع توظيف عدد من الصور البلاغية أعطت للفيلم تميزاً وكانت بمنزلة توابل أخرجت حكاية الشريط من منعطف النمطية المتعارف عليها.

وإذا ألقينا نظرة على شريط ألف يد ويد، نجد أن المتلقي يواجه صعوبة ما في الربط بين أحداث الشريط ومع وضوح الحكاية، لأن سهيل بن بركة أضاف مشاهد لتأسيس الفضاء النفسي لشخوصه رغم انفصال هذه المشاهد عن المسار الحكائي التقليدي المتعارف عليه. ذلك لأن هذا المخرج وباعترافه يكتب شريطاً ويصور شريطاً آخر وبعد عملية التوليف «المونتاج» يجد نفسه أمام شريط ثالث مختلف.

لذا يمكن أن نقول أن نجاح شريط وشمة لدى النقد يعود إلى كتابته السينمائية ويعود نجاح شريط «ألف يد ويد» أولاً إلى موضوعه لا إلى قصته، إضافة إلى طابع الريادة الذي طبع الشريط حين صدوره قبل ما يقرب من ثلاثين سنة.

ونجد مصطفي الدرقاوي يحاول تكسير النسق وتوقيع أشرطة تكاد تكون غير حكائية، طبعها باجتهاد ذاتي وإضافة رتوشات دلالية تجعل المتلقي عاجزاً عن التقاطها.

مثلاً في شريط «عنوان مؤقت» ثمة صوت واحد لثلاث شخصيات، ليس ذلك نقصاً في الأصوات التي تقوم بعملية الدبلجة ولكن الغرض كان دلالياً ومصطفى الدرقاوي قصد إلى ذلك قصدا.

إلا أن السؤال المطروح: من سينتبه إلى هذا الصوت الواحد الذي تتداوله ثلاث شخصيات (١٢) ؟

ونقف مع فيلم للمخرج المغربي مصطفى الدرقاوي آثار الكثير من الجدل والاحتجاج لدرجة المطالبة بوقف عرضه على الرغم من أنه نال في المهرجان الخامس للسينما المغربية في مراكش ثلاث جوائز: جائزة للإخراج وجائزة التصوير وجائزة أفضل ممثل (١٣) الفيلم بعنوان (غراميات الحاج مختار الصولدي).

تدور أحداث الفيلم في مدينة الدار البيضاء بشوارعها الواسعة وبريق أضوائها الليلية وداخل أحيائها الفقيرة أيضاً وهي فضاءات تجزئ المجتمع إلى طبقتين، يظهر «الحاج المختار الصولدي» يقوم بدوره الممثل البشير سكيرج في سيارة فارهة يتحدث من هاتفه المحمول ومن خلال المكالمة يتبين أنه مرشح للانتخابات بصدد التهيؤ لحملته الانتخابية رجل يرمز إلى الفساد بمفهومه الشامل فهو يتمتع بسلطة ونفوذ كبير وأموال كثيرة يمارس جمعها بطرق غير شرعية يمارس مختلف أنواع التجاوزات الأخلاقية، حياته موزعة بين الحانات والملاهي الليلية وممارسة الدعارة و«اصطياد» الفتيات

الصغيرات وإغرائهن بالمال لإشباع نزواته وشذوذه، وهي مشاهد تتكرر أكثر من مرة في هذا الشريط لدرجة يشعر المشاهد معها بالغثيان والاشمئزاز، فقد وصفت بإثارة «مقرفة» ساهم فيها بشكل كبير أداء سكيرج بحركاته المبتذلة والألفاظ البذيئة والحوار المرتجل، وتسيطر شخصية السكيرج بهذه الملامح على مختلف مراحل الشريط لدرجة تضيع معها ملامح الشخصيات الأخرى التي أصبحت مجرد «كومبارس» أمامه، فرشيد الوالي الذي يلعب دور عميد الشرطة «رابح» ظهر بأداء باهت، ونفس الشيء بالنسبة للممثلة سهام اسيف «أسماء» المفترض أنها إحدى الشخصيات المحورية في الشريط يتعرف عليها «الصولدي» ويقرر الارتباط بها إلا أنها كانت مغرمة بـــ«عادل» الممثل رفيق بكر، والعميد «رابح» مغرم بأسماء، لكنهما يفكران معاً في إنقاذ أسماء من الصولدي وإخفائها في قرية بعيدة لكن الصولدي يعرف مكانها فيفاجئهم بمجيئه إلى القرية وتحصل مشادة كلامية بينهم فيشهر الصولدي سلاحه ويقتل أسماء عن طريق الخطأ، فما كان من عميد الشرطة إلا أن وجه بدوره رصاصات قاتلة إلى صدر الصولدي ليتخلص منه على طريقة أفلام الكاوبوي وقبل هذه النهاية المفرطة في المأساوية يكتشف الصولدي أن له ثلاثة أبناء غير شرعيين هم عادل الذي يحترف اللصوصية، ورابح عميد الشرطة، وهما أبناء خالات، وابنة أخرى هي العرافة «رقية – التي تجسد دورها الممثلة منى فتو وهذا التداخل في العلاقات وتشابكها غير مبرر مطلقاً في سياق تسلسل أحداث الشريط الذي اعتمد مخرجه على سيناريو مفكك تتلاشى معه أي رؤية نقدية أو خطاب فكري أراد المخرج تبليغه من خلال اقحام عدة مواضيع بطريقة فجة ومن دون أي مصداقية أو بعد فني للشريط.

يذكر أن أحد أعضاء لجنة التحكيم هو الكاتب إدريس الخوري كان قد صرح أن أداء السكيرج في هذا الشريط كان أقرب إلى «التهريج » إلا أن منحه جائزة أفضل ممثل عن دوره في الفيلم كان من باب التكريم فقط.

وللإشارة فالدرقاوي سبق أن قدم عدداً من الأفلام السينمائية لم تلق أي نجاح يذكر نظراً لضعف مستواها موضوعا وإخراجاً وهي: «أحداث بدون دلالة» ١٩٧٤ و«أيام شهرزاد الجميلة» و«عنوان مؤقت» ١٩٨٤ و«قصة أولى »١٩٩٢ و«أنا لعبة في الماضي» ١٩٩٥.

وفي الواجهة فيلم آخر للمخرج عبد القادر لقطع بعنوان (وجهاً لوجه) والمعروف عن هذا المخرج أن علاقاته متوترة مع الرقابة منذ فيلمه الأول: «حب في الدار البيضاء» لأنه من الأفلام «الجريئة» كما كان قد أخرج عام ١٩٩٨ فيلماً بعنوان (الباب المسدود) تطرق فيه لموضوع الشذوذ الجنسي الذي منع من العرض في الصالات لكنه عرض في مهرجان السينما المغربية (١٤).

في فيلمه الأخير «وجهاً لوجه» تشعر برؤية سينمائية ناضجة في طرح الموضوع الذي يتناول أكثر من قضية يتداخل فيها السياسي والاجتماعي والتركيز على البعد الإنساني في العلاقات بين أبطال فيلمه: سناء علوي ويونس مكري ومحمد مروازي، بيد أنه لم يتخلص أبداً من ذاك «الهاجس» الذي يسيطر عليه واستغل جسد بطلته إلى أقسى حد ممكن، وإن بتحايل مفضوح هروباً من سلطة الرقابة، وكان المشهد السينمائي لا يكتمل عنده وعند كثير من المخرجين المغاربة إلا باستعراض جسد أنثوي داخل السياق وخارجه.

تنطلق أحداث فيلم «وجهاً لوجه» من قصة محورية بطلاها زوجة شابة تمثل دورها الوجه الجديد الممثلة سناء علوي، وزوجها يلعب دوره

الممثل محمد مرزاوي يعيشان حياة هادئة مع ابنتهما الوحيدة، إلا أن الزوج الذي يعمل مهندساً يرفض الرضوخ للمساومات والمشاركة في بناء مشروع ثبت التلاعب فيه من طرف المسؤولين عنه، وهو ما يعرضه إلى مضايقات تنتهي بطرده من العمل وتلفيق تهمة التحريض على الفساد لزوجته التي تسجن وتتعرض إلى الاغتصاب أيضاً، لكنها عندما تخرج من السجن لا تجد أثراً لزوجها وتعتقد أنه سافر إلى كندا كما كان يحلم دائماً قبل الارتباط بها، وفي نفس الوقت يفسر الزوج اختفاء زوجته المفاجئ، بهروبها مع رجل آخر، فيبدأ كل منهما حياة جديدة مثقلة برواسب الماضي وذكرياته الأليمة التي تكبل الزوجة بالخصوص وتقيدها وتحرمها من الانطلاق من جديد، فتقرر البحث عن زوجها برفقة شقيقه، فيعثران عليه في مدينة ورزازات جنوب المغرب فاقداً للذاكرة ويعيش حياة جديدة ([١٥]).

أحداث الفيلم الذي شارك المخرج في كتابة السيناريو له مع نور الدين الصايل المدير السابق للقناة المغربية الثانية غني بالدلالات التي تؤرخ للمرحلة الراهنة من تاريخ المغرب السياسي والاجتماعي المليء بالتناقضات، مغرب الأحلام المقتولة والذاكرة المثقلة بالهموم حيث الماضي يدفع الإنسان إلى الضياع ويشوش الرؤيا عن المستقبل، وهي دلالات عميقة يبدو أن أحداث الفيلم لا تبرزها بالقوة المطلوبة المشحونة بالتفاصيل الدقيقة النابضة بالحياة، بل قد تستثمرها بكثير من الجهد من خلال الحوار الذي يدور بين أبطال الفيلم وقد تحولوا إلى شخصيات ميتة توقف قلبها عن النبض، شخصيات لا نعرفها آتية من زمن ثلجي تذوب ملامحها وتختفي من ذاكرتك مباشرة بعد الانتهاء من مشاهدة الفيلم، لأنه ببساطة وطيلة مدة الفيلم تجد نفسك «وجهاً لوجه» مع شخصيات تمثل بلا روح.

ونذكر بكثير من التقدير الجهود الكبيرة التي بذلتها الناقدة لطيفة العروسني التي رصدت مراحل وأفلاماً مهمة من مسيرة السينما المغربية حتى وصلت في هذا الرصد عام ٢٠٠٤ حيث أكدت أن مطلع هذا العام شهد ما يمكن أن نطلق عليه شبه إنزال بعدد غير مسبوق من الأفلام المغربية إلى صالة العرض السينمائي شكلت عند البعض مؤشراً على انتعاش السينما المغربية، بينما في نظر البعض لا تقدم هذه الأفلام، على تنوعها أي إضافة نوعية للسينما المغربية، إذ تأرجحت هذه الأفلام بين النوع الكوميدي والجاد، فالنوع الأول ينجح كثيراً في استقطاب الجمهور ويحقق مداخيل عالية مثل ما حصل في فيلم «الباندية» الذي أخرجه ولعب دور البطولة فيه الممثل الكوميدي سعيد الناصري، أما الأفلام الجادة فقد أثر مخرجوها ركوب الموجة السياسية هذه المرة، بعد انتهاء موضة أفلام المرأة مثل فيلم «وجهاً لوجه» لعبد القادر لقطع و«سنوات المنفى» للمخرج نبيل الحلو وفيلم «جوهرة» للمخرج سعد الشرايبي الذي يتحدث عن موضوع الاعتقال السياسي من خلال قصة إحدى المناضلات التي تعرضت للتعذيب في السجون.

وإذا كانت الأفلام الكوميدية تتهم من طرف النقاد بالتسطيح والاستسهال، فالأفلام الجادة لا يتعاطف معها الجمهور بسبب افتقادها للعمق الكافي لتبليغ خطابها، وخروجها إلى القاعات لا يتعدى إثبات الحضور لمخرجيها وإضافة عنوان جديد لرصيد أفلامهم، وهناك أفلام لم تجد طريقها إلى القاعات بعد، مثل:«ألف شهر» لفوزي بنسعيدي الذي فاز أخيراً بجائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان دمشق الدولي، وحصل على جائزة المخرجين الشباب في مهرجان كان السينمائي الدولي في دورته الأخيرة (١٧).

المصادر والمراجع:

١ - كوليت بهنا - السينما المغربية بين الإنتاج المشترك واللهجة - مجلة الكويت العدد ١٥٩.

٢ - المصدر السابق.

٣ - محمد علي اليوسفي - السينما المغاربية ولغة المرافئ القلقة - صحيفة الحياة - العدد ١٣٧٩٢ تاريخ ١٥ ديسمبر ٢٠٠٠.

٤ - المصدر السابق.

٥ - المصدر السابق.

٦ - لطيفة العروسني - الإنتاج السينمائي الأجنبي في المغرب - مجلة TV ٢٠٧ - العدد ١١٧ تاريخ ٤ - ١١ - ١٩٩٦.

٧ - المصدر السابق.

٨ - المصدر السابق.

٩ - المصدر السابق.

١٠ - محمد صوف - مغامرة النص في السينما المغربية - مجلة العربي - الكويت - العدد ٥١٤ - سبتمبر عام ٢٠٠١.

١١ - المصدر السابق.

١٢ - المصدر السابق.

١٣ - لطيفة العروسني - شريط المغربي مصطفى الدرقاوي صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٨١٠٥ تاريخ ٦ - ٤ - ٢٠٠١.

١٤ - لطيفة العروسني - وجهاً لوجه - دلالات رمزية وشخصيات بلا روح - الشرق الأوسط - العدد ٩١٥٢ تاريخ ١٩ - ١٢ - ٢٠٠٣.

١٥ - المصدر السابق.

١٦ - المصدر السابق.

١٧ - السينما المغربية - أفلام تجارية ناجحة وأخرى جادة فاشلة - صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٩٢٨٢ تاريخ ٢٧ - ٤ - ٢٠٠٤.

الفصل التاسع

السينما في ليبيا

ظلت العلاقة بين ليبيا وإيطاليا التي كانت تحتلها، تجسد محنة قاسية بالنسبة للشعب الليبي حتى بالنسبة للعروض السينمائية، اذ كانت الأفلام الإيطالية ومعها الأفلام الأمريكية، مفروضة على المشاهدين الليبيين ولم تتح لهم مشاهدة الأفلام المصرية مثلاً إلا بعد الاستقلال في بداية الخمسينات، ومع ذلك ظلت الأفلام الإيطالية هي المهيمنة على الرغم من انها كانت تعرض دون ترجمة.

وقد بدأت السينما في ليبيا بشكل حقيقي بعد الاستقلال عام ١٩٥١ فقد أصدرت الحكومة الليبية وقتذاك جريدة سينمائية عام ١٩٥٥ أما الثلاثون داراً للعرض الموجودة في كل ليبيا حينها فقد بقيت تعرض أفلاما مستوردة تصل إلى نحو خمسين فيلماً مصريا وأربعين فيلماً إيطالياً وعشرة أفلام أمريكية وغيرها من الأفلام الغربية، وعدا الجريدة السينمائية لم تعرف ليبيا الإنتاج السينمائي القومي، ولكن المؤرخين والنقاد يؤكدون أن السينما بدأت تتطور وتعرف طريقها إلى النور في الفترة التي بدأت بعام ١٩٦٣ وحتى قيام الثورة في الفاتح من سبتمبر / أيلول عام ١٩٦٩ وبعدها كان للسينما في ليبيا انطلاقة أخرى، فمع بداية عام ١٩٦٣ بدأ السينمائيون الليبيون من الشباب المتحمس والهاوي لهذا الفن (رغم عددهم القليل) في إنتاج وتقديم أفلام تسجيلية مقاس ٣٥ملم بعضها بالألوان والبعض الآخر بالأبيض والأسود

وبلـــغ هذا الإنتاج من ٦٣ وحتى ١٩٧٠ ما يقرب من سبعين فيلماً تسجيلياً عن المجتمع والحياة الليبية، ومع بداية عام ١٩٧٠ بدأ إنتاج مجموعة من الأفلام السينمائية بروح جديدة منها فيلم «انتفاضة شعب» إخراج أحمد الطوخي عام ١٩٧٠ وأفلام تعليمية بلغ عددها ٦ أفلام (١).

قبل أن تتم ثورة الفاتح من سبتمبر / أيلول عامها الثاني كان قرار الحكومة الليبية عام ١٩٧١بإنشاء إدارة الإنتاج السينمائي بأمانة الإعلام الثقافي هو الشرارة الأولى للاعتراف بأهمية الفن السينمائي وقد تم تجهيز هذه الإدارة بأحدث الآلات والأجهزة والمعدات اللازمة للإنتاج السينمائي، وكذلك إنشاء معمل حديث لتحميض وطبع الأفلام، وكذلك أرشيف ومكتبة سينمائية جمعت الأفلام التسجيلية التاريخية التي صورت في ليبيا منذ عام ١٩١١ بسينمائيين أجانب (معظمهم إيطاليون لظروف الاحتلال الإيطالي لليبيا) وكان أول إنتاج لهذه الإدارة هو الفيلم التسجيلي «كفاح الشعب العربي الليبي ضد الاستعمار» الذي أنتج عام ١٩٧٣ ثم قفزت السينما الليبية قفزتها الكبرى عندما صدر قرار إنشاء المؤسسة العامة للخيالة،(السينما) وهذه القفزة خطت بالسينما الليبية إلى عالم الإنتاج الغزير، وقد بدئ في إنتاج أول فيلم روائي ليبي هو «معركة تاقرفت» وكان ذلك بعد أن قدمت المؤسسة العامة للخيالة إنتاجها المتنوع من الأفلام التسجيلية والذي بلغ نحو ١٣٤ فيلماً في الفترة من أبريل / نيسان عام ١٩٧٤ إلى إبريل عام ١٩٧٦، ومن هذه الأفلام «البيت الجديد» إخراج الهادي راشد وهو عن الثورة الزراعية، والفيلم الروائي المتوسط «الطريق» إخراج يوسف شعبان وفيلما «رسالة من ليبيا» و«كفاح الشعب» واستمر الإنتاج للأفلام التسجيلية سواء التلفزيونبة أو السينمائبة «مع ملاحظة سيطرة الأفلام التلفزيونية في العموم» حتى الآن مع تواري إنتاج الأفلام الروائية، وبالتالي توارى المخرجين الليبيين الروائيين.

وإذا كانت السينما التسجيلية في عمومها هي مرآة صادقة للمجتمع الذي تنتج فيه إلا أنها لا تحقق الذات السينمائية ولا الهوية السينمائية في بلد ما لأن السينما الروائية هي الهوية هي تحقيق الذات الحقيقية لسينما هذا البلد أو ذاك (٢).

وبعد الاستقلال بخمس عشرة سنة كان في طرابلس مثلاً ثلاث عشرة داراً للعرض السينمائي منها تسع للأجانب وأربع للمواطنين حتى تبدلت الصورة بعد قيام ثورة الفاتح من سبتمبر.

وكان العمل السينمائي الليبي يقتصر على الأشرطة الإخبارية على مدى عشرة أعوام ١٩٦٣، ١٩٧٣ حيث تم إنشاء المؤسسة العامة للخيالة الليبية، ورغم انقضاء أكثر من عقدين من الزمن ظلت المحاولات متواضعة وتطغى عليها الأشرطة التسجيلية على الرغم من أن المؤسسة جهزت بأجهزة وآلات وتقنيات حديثة، وقد اقتصر الأمر في البداية على جمع أشرطة قديمة، وفي عام ١٩٧٩ بدأت بإنتاج أول فيلم روائي طويل (معركة تاقرفت) وهي إحدى معارك الجهاد الليبي ضد الاستعمار.

وعملت الشركة على تنفيذ مشروع «مجمع الخيالة» الذي يشتمل على كل ما تحتاجه صناعة السينما من آلات ومعامل ووحدات وأقسام (٣).

وهناك فيلم روائي بعنوان (أحلام صغيرة) قدمته الشركة العامة للخيالة بمناسبة العيد المئوي للسينما العالمية، بطولة خدوجة صبري والطاهر القبائلي، وإنتاج عبد الله الرزاق، وجميع العاملين فيه ليبيون وعلى الرغم من تقصير المؤسسة في مجال الإنتاج فقد أصدرت مجموعة كتب ودراسات تتعلق بالسينما كما نشرت تفاصيل حلقة «الخيالة في الوطن العربي» ونظمت جميع بحوث هذه الحلقة التي أقيمت في طرابلس عام ١٩٧٥.

وفي خلال الفترة من نيسان ١٩٧٤ إلى نيسان ١٩٧٩ تم إنتاج حوالي ١٣٤ شريطاً تسجيلياً منوعاً، إلى جانب بعض أعداد من مجلة الخيالة المصورة، وتم خلال هذه الفترة إنتاج سبعة أشرطة روائية طويلة بعضها إنتاج مشترك كما حصل بعضها على جوائز دولية.

وقد أورد جورج سادول في كتابه (السينما في البلدان العربية) دراسة موجزة للإيطالي رومانو كاليزي حول السينما الليبية بين عامي ١٩٥٨ – ١٩٦٠ نورد جانباً منها كنموذج للطريقة التي يتحدث بها الإيطاليون عن السينما الليبية:

«تعمل في ليبيا ٣٥ دار عرض سينمائي ٢٣٢٣٠ مقعداً أي بمعدل أقل من مقعدين لكل مئة شخص تلامس الحد الأدنى الذي حددته اليونسكو، أن الجمهور – على حد قول مستثمري طرابلس – يفضل بصورة عامة الأفلام الاستعراضية وأفلام الخيال العلمي وهذا الجمهور يتأثر بالصحافة المصرية.

أما عن الإنتاج، فكما قلنا، لم تكن هناك صناعة للسينما في ليبيا قبل عام ١٩٥٢ وما أنتج فيها من أشرطة كان مجرد تسجيل بالصورة لبعض المشاهد الأثرية والسياحية، وتصوير بعض الأشرطة الوثائقية عن الحرب الليبية – الإيطالية، وعن الحرب العالمية، الثانية التي دارت رحى بعض معاركها الشهيرة على الأرض الليبية.

أما الدراسة التي صدرت عن الوضع العام للسينما في الوطن العربي (٤) فتقول أن الخطوة الأولى لصناعة السينما في ليبيا بدأت في منتصف عام ١٩٦٨ حيث بدأ التفكير جدياً في تكوين نواة للسينما وذلك بشراء معدات وآلات للتصوير المتحرك، كما بدئ في الإعداد لتكوين الكوادر الفنية اللازمة، وذلك بإرسال بعض الشباب في بعثات إلى الخارج للتدرب على فنون السينما ثم العودة إلى الوطن للعمل هذا المجال.

وبعد الثورة بدأ نوع من الاهتمام الجدي لخلق صناعة سينمائية تواكب مرحلة التحول الجديدة، وقد جلب لهذا الغرض جميع ما يلزم لصناعة سينمائية متطورة وذلك بوساطة إدارة الإنتاج السينمائي التي أسست عام ١٩٧١ بحيث تكون تابعة لوزارة التربية والإرشاد القومي وقد قامت هذه الإدارة بتكوين الأقسام والوحدات المتخصصة في الإنتاج، وقد أنتجت العديد

من الأشرطة التسجيلية والتثقيفية في مجالات الزراعة والصناعة والصحة ومشاريع خطة التحول في ليبيا مثل فيلمي (رسالة من ليبيا) و(كفاح الشعب).. وظل الأمر كذلك حتى إنشاء المؤسسة العامة للخيالة رسمياً عام ١٩٧٣ حيث بدأت هذه المؤسسة بالتفكير الجدي لإنتاج أشرطة روائية واستيراد الاشرطة السينمائية وتوزيعها بحيث يكون عرضها خاضعاً للقطاع العام مثل أفلام: انتفاضة شعب - البيت الجديد - الطريق.

أما عن أندية السينما، فلم يكن هناك مثل هذه الأندية في ليبيا باستثناء (نادي الخيالة) التابع للمؤسسة العامة للخيالة، وقد أنشئ عام ١٩٧٤ ليؤمه بعض الهواة والمحترفين في الفنون وكان نشاطه يقتصر على عرض بعض الأشرطة التسجيلية المحلية، وعدد قليل من الأشرطة الروائية، بالإضافة إلى عقد بعض الندوات والمحاضرات حول فن السينما.

تكونت بعد ذلك أول جمعية لهواة السينما عام ١٩٧٦ وضمت حوالي مئة منتسب لتعقد لقاءات النقاش بين الأعضاء.

أما الأبحاث والكتب التي أصدرتها المؤسسة فأهمها:

- الخيالة ونشر المعرفة في المجتمع العربي الليبي للدكتور حسن حمدي الطوبجي.

- دور الخيالة في تربية النشئ في المجتمع العربي الليبي، لمؤلف البحث السابق.

- الخيالة وتعديل السلوك الاجتماعي للدكتور على الحوات.

- الخيالة كقيمة ثقافية للدكتور سامي سمعان أدريس.

- مركز توثيق الأعمال الخيالية لميلاد العقربان.

- حلقة الخيالة في الوطن العربي (بحوث الحلقة التي عقدت في طرابلس عام ١٩٧٥) (٥).

المصادر والمراجع:

١ – مجلة الرافد – ملف السينما الليبية عدد مارس (آذار) عام ٢٠٠٤.

٢ – المصدر السابق.

٣ – سمير فريد – دليل السينما العربية.

٤ – حلقة الخيالة في الوطن العربي «كراس توثيقي» صدر عام ١٩٧٥.

٥ – جان ألكسان – السينما في الوطن العربي – عالم المعرفة.

الفصل العاشر

السينما في السودان

على الرغم من أن ارهاصات السينما في السودان بدأت في نهاية الأربعينات إلا أنها ظلت، وعلى مدى حوالي خمسين سنة تراوح في المكان، ولم تستطع أن تحقق حضوراً على ساحة الفن السابع مع وجود عدد من السينمائيين المجتهدين والمغامرين أمثال: إبراهيم الملس، وجاد الله جبارة، ومحمد إبراهيم، وإبراهيم شنات، وسامي الصاوي، ومنار الحلو، والطيب مهدي، وسليمان نور، وسعيد حامد.

كانت البداية مع الأفلام الوثائقية والتسجيلية والقصيرة ولم يفكر أحد في البداية بإنتاج أفلام روائية، ولهذا عرف السودانيون السينما كعروض، وكانوا يقبلون عليها إقبالاً منقطع النظير لأنها كانت الملهاة الجماهيرية الوحيدة، وخاصة في الخرطوم وأم درمان إلى جانب السينما المتجولة في الأرياف حيث يجتمع الأهالي لمشاهدة الأفلام الوثائقية والخبرية والتعليمية، واستمرت هذه الحالة نصف قرن من الزمن وبنظام الدورين، أي أن دور السينما تقدم عرضين في اليوم، ثم تغير الأمر بعد مطلع الثمانينات لتغير الحال في دور السينما إلى حالة متردية فبدأ رواد السينما بالانسحاب من أمام الشاشة الكبيرة إلى الشاشة الصغيرة (١).

وفي محطات مسيرة السينما السودانية نقف مع المحطات التالية:

- توزيع أجهزة العرض السينمائي على المدارس.
- أنشاء مصلحتين الأولى للإعلام و الأخرى للثقافة تتبعهما السينما، والتركيز على السينما التسجيلية دون الروائية.
- تأسيس اتحاد السينمائيين السوداني عام ١٩٧٩م.
- حقق المخرج جاد الله جبارة فيلماً روائياً باسم (تاجوج) وشارك في عدة مهرجانات.
- وهناك مخرج سوداني درس في مصر و أنتج فيها بعض الأفلام مثل (حب في الثلاجة) وهو المخرج سعيد حامد، كما أخرج (همام في امستردام) و(صعيدي في الجامعة الأمريكية) وهو يرى أن السينما السودانية بحاجة إلى دعم الدولة.
- ويقول المنتج والمؤلف السوداني مصطفى ابراهيم محمد: السينما السودانية كانت في فترة من الفترات متألقة، وهي فترة الستينات ثم تراجعت مع انشغال السودان بالمشاكل السياسية، وأنا أطرح هنا فكرة خصخصة السينما، وهذا ليس تهميشاً للقطاع العام بل انقاذاً للسينما.
- تم تصوير فيلم روائي سوداني طويل في سورية باسم (ويبقى الأمل) قصة وسيناريو عادل ابراهيم محمد خير، ويعكس الفيلم جانباً من الواقع الاجتماعي السوداني المعاصر ويندرج تحت ما يسمى بـ (السايكو دراما).. والفيلم من اخراج عبد الرحمن محمد عبد الرحمن.
- وهناك فيلم روائي سوداني بعنوان (الرحيل..لا).. مخرجه من مصر وكاتبه من الكويت،والممثلون من السودان.

- وهناك فيلم شهير باسم (عرس الزين) مأخوذ عن رواية الطيب صالح وأخرجه المخرج الكويتي (خالد الصديق).

عرف السودان السينما عندما أنشئت أول وحدة لإنتاج الأفلام عام ١٩٤٩ من خلال مكتب الاتصال العام للتصوير السينمائي، وقد اقتصر إنتاج هذا المكتب على الأفلام التسجيلية، وكذلك أنتج جريدة سينمائية نصف شهرية، وكان هذا الإنتاج خاضعاً كلية لرقابة سلطات الاستعمار البريطاني، ومن خلال هذا المكتب كان الإنتاج السينمائي السوداني الوحيد والذي استمر حتى إعلان استقلال السودان عام ١٩٥٦..

وبعد الاستقلال كان عدد دور العرض ثلاثين عرضاً فقط، ولكنها لم تكن تعرض سوى الأفلام المستوردة المصرية والأجنبية، واقتصر الإنتاج على السينما التسجيلية.. وفي هذا المجال جاء فيلم «الطفولة المشردة» للمخرج محمد إبراهيم، وكان ذلك في موسم ٥٦ – ١٩٥٧ وفيلم «المنكوب» من إخراج المصور جاد الله جبارة في الفترة نفسها، وقد رصد الفيلمان موضوعات اجتماعية مهمة ومطروحة في المجتمع، في تلك المرحلة.

ثم استمرت عملية إنتاج الأفلام التسجيلية بنشاط حكومي محدود، وكانت ترصد النشاط الحكومي الرسمي، وكانت بينها أعمال طموحة مثل أعمال المخرج إبراهيم شداد ولكنها اصطدمت بالروتين الرسمي.. واستمر ذلك حتى عام ١٩٥٦ عندما بدأ السينمائيون الجدد تأسيس نادٍ سينمائي في الجامعة مما شجع عدداً آخر من الشبان للسفر إلى الخارج لدراسة السينما دراسة متخصصة بغية صنع سينما سودانية حقيقية مرتبطة بحياة الناس، ولكن طموحات هؤلاء الشباب ظلت تصطدم بالروتين الحكومي في قسم

السينما بوزارة الثقافة وبفتور عملية الإنتاج السينمائي نفسها، ومن بعد ١٥ مايو (أيار) ١٩٦٩ حيث جرى تأميم دور العرض وشركة استيراد وتوزيع الأفلام، ووضع ميثاق للسينما (لم ينفذ)، فشلت مؤسسة السينما في الإنتاج، وحتى في استيراد الأفلام الجيدة، وكان أكثر ما تستورده أفلاماً تجارية (وأكثرها هندية) (٢) .

ومع حلول عام ١٩٧٠ وعلى يد شاب سينمائي هو إبراهيم ملاس جرت أول محاولة لإنتاج أول فيلم سوداني طويل، إذ قام هذا الشاب بتجربته بشكل فردي، فأنتج وأخرج فيلم «آمال وأحلام» وسجل بذلك ريادته في الأفلام الروائية السودانية الطويلة.. وشهدت هذه السينما تطورات كبيرة في السبعينات تطمح إلى تقديم ثقافة وسينما سودانية وطنية تعبر عن آمال وأحلام المجتمع السوداني. فبعد أن شهد عام ١٩٧٠ إنتاج أول فيلم روائي سوداني لإبراهيم ملاس جاء عام ١٩٧٤ ليشهد ثاني الأفلام الروائية السودانية الطويلة عندما قدم المخرج أنور هاشم فيلمه «شروق»، ويشهد السودان أيضاً تحديد شكل جديد لسينما سودانية تحقق ذاتها وسط بقية السينمات العربية وذلك بإنشاء اتحاد السينمائيين السودانيين، وكان ذلك في أغسطس/آب عام ١٩٧٩، كما شهد السودان أيضاً إنتاج سينمائي تسجيلي وقصير من خلال قسم السينما في وزارة الثقافة، ومن هذا الإنتاج الفيلمان المتميزان «دائر على حجر» إخراج سامي الصاوي، و«أربع مرات للأطفال» من إخراج الطيب مهدي، بالإضافة إلى عدة.أفلام تسجيلية أخرى اشترك بها السودان في المهرجانات الدولية، ومنها فيلم المخرج سليمان النور «ومع ذلك فالأرض تدور» الذي فاز بالجائزة الفضية في مهرجان موسكو الحادي عشر وكذلك فيلمه الأخير المميز «أفريقيا».

ومع بداية الثمانينات وكما وضح في مراحل السينما السودانية المختلفة استمرت البيروقراطية في خلق المعوقات أمام انطلاق هذه السينما الطموحة، فصعب على كثير من السينمائيين السودانيين التعامل معها، فبعضهم فضل الاتجاه للإخراج التلفزيوني سواء من خلال إخراج الأفلام التلفزيونية التسجيلية التي ترصد النشاط الرسمي الحكومي أو تلك التي تتناول الأماكن الأثرية والطبيعية والثروة الحيوانية التي تتميز بها البلاد، ومع دخول الحرب الأهلية هاجر البعض الآخر من السينمائيين السودانيين إلى عدد من البلاد العربية وبعض البلدان الأوروبية، ومن هؤلاء المخرجين الذين هاجروا إلى مصر المخرج عبد الهادي طه الذي عمل بالتلفزيون المصري لفترة مخرجاً لبعض الأعمال الدرامية ثم منتجاً ومخرجاً لبعض الأفلام الروائية الطويلة، وكذلك المخرج سعيد حامد الذي تخرج من معهد السينما في القاهرة والذي أتيحت له الفرصة لإثبات مواهبه السينمائية والإخراجية عندما عرض له أول أعماله وكان فيلم «الحب في الثلاجة» الذي قام ببطولته الفنان يحيى الفخراني وهو فيلم من أفلام الخيال (الفانتازيا) وقد حقق هذا الفيلم نجاحاً فنياً ونقدياً، ونال العديد من الجوائز سواء في المهرجانات المحلية أو في ترشيحات النقاد له من بين أحسن الأفلام.. إلا أن سعيد حامد بعد هذا الفيلم سرعان ما تحول إلى الأفلام الكوميدية (الفارس) المبالغ فيها جرياً وراء سيطرة هذه النوعية من الأفلام على واقع السينما المصرية منذ النصف الثاني من التسعينات وقد نجح في إخراج هذه النوعية نجاحاً جماهيرياً كبيراً خاصة من خلال فيلميه «صعيدي في الجامعة الأمريكية» و«همام في أمستردام» وكلاهما بطولة النجم الكوميدي (محمد هنيدي). وعلى الرغم من استقبال النقاد لهذين الفيلمين

استقبالاً ناقداً لما يحملانه من أفكار واهتمام بالقفشة اللفظية إلا أن سعيد حامد أثبت أنه مخرج سوداني موهوب يملك القدرة على خلق سينما جيدة (٣).

ويؤكد بعض النقاد أن سعيد حامد استطاع مع عمله مع المخرجين المصريين الكبار أن يحقق نوعاً من التكامل المصري السوداني لم توفق الحكومتان في تحقيقه.

ويقول أنه عمل كمساعد مخرج لـ ٢٤ فيلماً كانت من إخراج سعيد عرفة ومحمد خان، وشريف عرفة وعاطف سالم، كما أنه استعان في أفلامه بوجوه أجنبية، ليحقق المصداقية في العمل.

وهو يؤكد أن مستقبل السينما السودانية يحتاج إلى دعم الدولة، والسينما العربية تحتاج لتقنية أفضل لتصبح عالمية (٤) .

وهناك سينمائي سوداني آخر اقترن اسمه بصناعة السينما السودانية هو جاد الله جبارة إذ كان أول من نال تدريباً مبكراً في استديو مصر بالقاهرة وعندما عاد إلى الخرطوم أصبح مسؤولاً عن إنتاج الأفلام الوثائقية وعن وحدة أفلام السودان، وقد تخصص في الإنتاج والإخراج السينمائي بجامعة كاليفورنيا، بالولايات المتحدة وإنتاج الأفلام الوثائقية في بريطانيا، وأنشأ أول استديو للإنتاج السينمائي وأيضاً استديوهات للإنتاج التلفزيوني. وهو أيضاً اسم معروف في مهرجانات السينما الدولية والإقليمية، فهو سكرتير اتحاد السينمائيين الأفارقة لإقليم شرق أفريقيا، وعضو لجنة قوانين صناعة الفيلم الأفريقي وعضو لجنة التحكيم للأفلام الأفريقية.

وقد حدثنا عن تجربته السينمائية على مدى أربعين عاماً، وعن مشواره وأهم محطاته وأعماله السينمائية قائلاً: أنه توجه إلى القاهرة عام ١٩٤٦،

حيث قدمه علي البربر عميد الجالية السودانية هنالك إلى صديقه حسني بك نجيب مدير استديو مصر وبدوره قدمه إلى السينمائي مصطفى والي للعمل كمساعد مهندس صوت.

ويتحدث جاد الله جبارة عن بقية مسيرته الفنية فيقول:

في ذات يوم، استدعتني الفنانة راقية إبراهيم ووقتها كانت إحدى نجوم السينما المصرية اللامعة، وظلت تتحدث معي بعفوية ثم شكرتني وانصرفت، ثم عادت واستدعتني مرة أخرى، لتقول لي (مبروك) فقد نجحت في اختبار الصوت، إذ له قدرات تعبيرية سلسة، ولم أفطن في المرة الأولى، إلى تسجيل الحوار الذي دار بيننا.

وفاجأتني أيضاً، بأن المخرج البريطاني اسكندر كورد اختارني للقيام بمهمة الدبلجة للفيلم الشهير آنذاك «لص بغداد» حيث أقوم بدور «سابو» بطل الفيلم، وقمت بالدبلجة بصورة مرضية وطبيعية بما فيها مشاهد الغناء التي يؤديها «سابو» في الفيلم بالإنجليزية، حيث أديت الأغنيات بالعربية وقد وضع كلماتها الشاعر جليل البنداري ولحنها لي عبد الحليم نويره ومنها أغنية البحر، التي نجحت أيضاً آنذاك لسهولة كلماتها وجمال لحنها.

وقدمت لي مكافأة مالية قدرها ثلاثون جنيهاً.

وحقق الفيلم الإنجليزي نجاحاً وإقبالاً كبيراً في دور العرض العربية، ورشحني هذا النجاح إلى استدعائي مرة أخرى للقيام بدبلجة فيلم «كتاب الأدغال» وبطله أيضاً «سابو» وأشرف على عمليات الدبلجة المخرج المصري أحمد كامل مرسي وقد لاقى ذات الإقبال الجماهيري وقفزت مكافأتي هذه المرة من ثلاثين إلى ثلاثمائة جنيه (٥) .

وأثناء وجودي في استديو مصر، عرفت أن الفنان يوسف بك وهبي سأل عني وطلب لقائي، فسارعت إلى مقابلته، حيث قال لي أنه تابع أدائي في عمليات الدبلجة التي قمت بها، وهو جيد، ولكن لابد من التفكير في مخاطر هذا العمل، لأنه يشكل خطورة بالغة على السينما العربية وهو بمثابة هدم لها، لأن السينما المصرية أو العربية لا تستطيع منافسة الأفلام الأجنبية ولا إمكانياتها، فإذا ما تمت دبلجة الأفلام الأجنبية بالعربية فستهدد السينما المصرية التي تحتاج إلى وقوف أبنائها إلى جانبها، وقال لي أنه يريد فقط إطلاعي على مخاطر هذا العمل وخطورته ويترك لي أمر القرار.

ولم يحتج الأمر مني إلى كثير تفكير، إذ كان فحوى الرسالة واضحاً، وهو بمثابة تحذير مغلف من خطورة الدبلجة العربية، ووعدته بعد معرفتي بخطورة الدبلجة بعدم القيام أو أداء أي دبلجة في الأفلام الأجنبية ومهما كان الاغراء المادي.

وتلقيت العديد من العروض للقيام بالدبلجة ولكني اعتذرت، وقد عرف بها الفنان يوسف بك وهبي وقدرها وأشاد بها، وارتبطنا بعلاقة قائمة على الاحترام المتبادل، وكان يتابع أخباري أينما أكون سواء في السودان أو في الولايات المتحدة أو بريطانيا وكنت أزوره كلما حضرت إلى مصر.

أول عمل سينمائي لي في مطلع الخمسينات، كان فيلماً عن الخرطوم حيث استخدمنا سينمائياً لأول مرة الألوان من خلال أغنية الخرطوم للفنان السوداني حسن عطية حيث صورنا نهر النيل والقصر وميادين وحدائق ومعالم الخرطوم البارزة، وقد جاءت فكرة الفيلم على أثر زياراتي لأوروبا حيث كان بعضهم يظن أن الخرطوم منطقة أحراش وغابات وكهوف،

ووحوش، ولم يكونوا يعرفون أنها آنذاك كانت أجمل مدن المنطقة وأكثرها نضارة ونظافة، وأيضاً صورنا فيلم «مشروع الجزيرة» والخاص بإنتاج القطن (٦).

في عام ١٩٧٦ قدم هذا السينمائي الرائد استقالته من العمل في الإنتاج السينمائي بوزارة الإعلام وبدأ مشواره السينمائي في القطاع الخاص حيث قام بتحقيق فيلم «تاجوج» وهو عن قصة تاجوج الشهيرة التي تداولتها الأجيال السودانية وحظي الفيلم بإقبال واسع في الداخل وباهتمام في مهرجانات السينما العالمية في برلين وقرطاج وروسيا.. وبعده جاء فيلم «فيفا سارة» عن ابنته سارة، حيث اشتراه أحد الاستديوهات الإيطالية لإنتاجه.

وهناك فيلم روائي آخر مهم هو «الرحيل.. لا».. وهو الفيلم السوداني الرابع بعد: «آمال وأحلام» - «عرس الزين» - «تاجوج».

مخرج الفيلم مصري الجنسية وهو ماجد عبد الله، ولكن الفيلم يعتبر سودانياً من حيث التمثيل والعمل الفني فالممثلون سودانيون وهم عمر الخضر، ومحمد شريف، وعلى محمود الصباغ، وناهد حسن، وأحمد إسماعيل، والوجوه الجديدة رابعة غاندي وعروة إسماعيل، وقام بتنفيذ الإخراج المخرجة السودانية سارة جاد الله، وتم تصوير الفيلم في جزيرة (توتي) على نهر النيل، وهي جزيرة تعرضت لكوارث عديدة، منها الفيضان ولكن أهلها كانوا مثالاً في الصمود والتمسك بالأرض، وبهذا يكون الفيلم يطرح موضوع الرحيل أو النزوح أو الهجرة.

ويعتقد المخرج ماجد عبد الله أن لدى الممثل السوداني إمكانيات عالية، ويتساءل لماذا لا تنتج أفلام سودانية طالما أن السودان يزخر بهذه الطاقات

الفنية ولا يعتقد المخرج بأن وجود أسماء غير سودانية في الفيلم يضعف من تقييم الفيلم لصالح القدرات السودانية لأن العمل في مجمله سوداني بأنفاسه وذوقه وديكوراته وفنييه وممثليه. وعن استعماله للهجة غير سودانية في الفيلم يقول المخرج ماجد عبد الله أن اللهجة السودانية تعتبر حاجزاً لانطلاق الفيلم السوداني في العالم العربي، ولذلك استعمل لهجة تجمع بين كل اللهجات العربية حتى تكون.مفهومة للجميع. ومن ناحية أخرى يفترض الفيلم أن يكون معبراً عن أي قرية من القرى العربية أو الأفريقية ولذلك يجب أن لا يتصف بأي صفة محلية (٧) .

وفي لقاء مع المؤلف والمنتج السينمائي السوداني مصطفى إبراهيم الذي شارك في فيلم «بركة الشيخ» والذي حضر مهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٩٧، قال:

عانت السينما السودانية في السنوات الأخيرة من ضعف التمويل الذي أثر على الكم في إنتاجها ولكننا الآن نحاول أن نتجاوز هذه المشكلة بالاتجاه نحو الخصخصة، وقد كانت السينما السودانية في فترة من الفترات متنامية وخصوصاً في سنوات الستينيات وأنجزت إنجازاً مقدراً وكان لها حضورها وثقلها على المستوى العربي والأفريقي.. إلا أنه وفي فترة الانشغال السياسي وغلبة الحياة السياسية على كل مناحي الحياة في السودان انكفأت السينما على نفسها وانحسرت ولكن الحكومة السودانية وفي الآونة الأخيرة أولت السينما أهمية خاصة وطرحت فكرة الخصخصة، وهذا بالطبع ليس تهميشاً للقطاع العام بل هي وجدت أن هذه وسيلة ناجعة لمخاطبة العالم المحلي والعربي والخارجي. فاقترحت مؤسسة الإنتاج السينمائي مشاركة بين القطاع العام

والخاص، وصدر قرار بذلك وفتحت صالات وأسست شركة سودانية للاتصال بدلاً عن المؤسسة العامة وبعد هذه الخصخصة لم يعد هناك تنافس بين القطاعين.. بل أصبح تعاون من طراز خاص.. فالقطاع العام بالبنيات الأساسية الموجودة لديه والقطاع الخاص برأس المال الذي لديه لاستقطاب السينمائيين (٨) .

ولابد من وقفة مع فيلم سوداني روائي مهم بعنوان «ويبقى الأمل» تمت عملياته الفنية في المؤسسة العامة للسينما بدمشق، قصة وسيناريو وحوار الكاتب السوداني عادل إبراهيم محمد خير، ويرصد الفيلم جانباً من الواقع الاجتماعي السوداني المعاصر، وقد أنتجه صالح ناصر عليوه حيث قال أن شركة عليوه للإنتاج الفني والتوزيع السينمائي هي إحدى مجموعة شركات عليوه التجارية في السودان تحاول المساهمة في بناء وتطوير النهضة الفنية والسينمائية في السودان وهذا العمل هو باكورة أعمال الشركة.

ويقول مخرج الفيلم عبد الرحمن محمد عبد الرحمن:

تعتبر السينما في السودان، من حيث الجانب التسجيلي والوثائقي، سينما متقدمة، وتحققت عن طريق القطاع العام.

أما الأفلام الروائية الطويلة فكانت هناك أربع محاولات في تاريخ السينما السودانية وتعتبر تجارب خاصة وفردية، أما بالنسبة للقطاع العام فلم يساهم في هذا الجانب إلى أن حلت مؤسسة الدولة للسينما التي كانت تعتبر المؤسسة التي تمثل القطاع العام.

وبهذه المناسبة نجد أن الأفلام التسجيلية التي أنتجتها مؤسسة الدولة للسينما لاقت نجاحات كبيرة ونالت جوائز في المهرجانات السينمائية مثل فيلم

«الحبل» للمخرج السوداني إبراهيم شداد الذي نال جائزة السيف الذهبي في مهرجان دمشق السينمائي (الجائزة الأولى) وكذلك فيلم «الجمل» لنفس المخرج ونال نفس الجائزة. أما بالنسبة للأفلام الروائية فلم تنتج في القطاع العام نظراً لأنها عالية التكاليف، لذلك انحصر دور مؤسسة الدولة للسينما في جانب التوزيع فقط. وبالمناسبة يوجد فنانون كبار في ميدان العمل السينمائي منهم المخرج إبراهيم شداد، والمخرج الطيب مهدي وأيضاً المخرج منار الحلو الذين نالت أعمالهم جوائز، يمكن أن يكون لهم دور في قيادة مسيرة العمل السينمائي في السودان (٩) .

وهناك جانب من مسيرة السينما السودانية لم يذكره النقاد إلا لماماً وهو أنه سبق قيام قسم (وحدة أفلام السودان) صدور أول قانون للسينماتوغراف عام ١٩٤٨ وهو قانون يؤرخ للسودان بأنه من الدول العربية التي فطنت مبكراً إلى سن تشريعات وقوانين تنظم العمل السينمائي وتم تعديل هذا القانون سابقاً في عام ١٩٧٤ ليصبح قانون إنتاج ورقابة الأفلام السينمائية (مازال يعمل به حتى اليوم) وظلت السينما في السودان متعثرة على الرغم من توفر المعامل والمعدات والمواد الخام. إلى جانب عدد من الرواد السينمائيين.

يقول باحث سينمائي(١٠)أن تجربة السودان في عمل الأفلام متواضعة للغاية، وهي في الواقع تتعثر كلما حدث انفلات في الأوضاع السياسية المتقلبة.. وحتى في الفترات التي شهدت استقراراً نسبياً ظل التعثر قائماً، ولم تتحمل الدولة مسؤولياتها تجاه هذا القطاع الثقافي الهام، بالإضافة إلى قيام الحكومات المتعاقبة بمصادرة وإتلاف جميع الأشرطة التي تؤرخ أو توثق للمراحل السابقة.

وبإلقاء نظرة على التراث الفيلمي الموجود نجد أنه لا يعدو أن يكون في غالبيته سوى أشرطة إخبارية عادية (١١) .

ومن هنا يرى المخرجون أن الصناعة السينمائية السودانية يجب أن تقوم - من جديد - على جذور جديدة متينة أساسها الفنانون والفنيون مع العمال السينمائيين مع توافر المعدات والمعامل والأجهزة والمواد الخام، ولا يمكن للقطاع الخاص أن يقوم مقام الدولة في دعم هذه السينما وتأمين متطلباتها كصناعة..

وبهذا يجب أن تكون السينما بنداً مهماً من بنود التخطيط الثقافي العام حتى لا تظل رهينة الظروف والاجتهادات وواقع سوق العرض والطلب.

المصادر والمراجع:

١ - مصنفات مؤسسة السينما في السودان.

٢ - مختار العزبي - السينما تبحث عن ذاتها في السودان - مجلة الرافد - عدد مارس ٢٠٠٤.

٣ - المصدر السابق.

٤ - حوار نشرته صحيفة المحرر مع المخرج سعيد حامد في العدد ٢٥٢ تاريخ ٢٠ تموز (يوليو) ٢٠٠٠.

٥ - محمد سعيد محمد الحسن - السينما السودانية من لص بغداد إلى فيلم تاجوج - المصور(العدد ٦٨ تاريخ ١٩٩٥/١١/٢٧) .

٦ - المصدر السابق.

٧ - صلاح عمر الشيخ: «الرحيل.. لا» الفيلم السوداني الرابع عن التمسك بالأرض رغم الجوع - مجلة المجلة - العدد ٥١٢ تاريخ ١٩٨٩/١٢/٥.

٨ - وليد العودة - حوار مع السينمائي السوداني مصطفى إبراهيم محمود - صحيفة تشرين العدد ٦٩٥٥ تاريخ ١٩٩٧/١١/٨.

٩ - ليلى هاشم حاج آغا - خطوة متقدمة في السينما السودانية - مجلة فنون - سورية - العدد ٨٤ تاريخ ١٩٩٣/٣/٨.

١٠ - هو الباحث عبد الرحمن نجدي.

١١ - سعدية عبد الرحيم - السينما في السودان بين الريادة والإهمال - صحيفة الحياة - العدد ١١٢٠٤ تاريخ ١٧/أكتوبر/١٩٩٣.

الفصل الحادي عشر

السينما في الأردن

لم تقم في الأردن صناعة سينمائية مستقرة أو متواصلة، غير أن هذا لم يمنع المبادرات الشخصية من إنتاج أفلام روائية طويلة وقصيرة منذ عام ١٩٥٧ حتى الآن، بفواصل زمنية متباعدة أحياناً.

وكما هو الحال في الواقع كانت هوية الأفلام الأردنية تختلط بهوية الأفلام الفلسطينية.

ويرى الناقد السينمائي الأردني عدنان مدانات تقسيم النشاط السينمائي الإنتاجي في الأردن إلى ثلاث مراحل (٢) :

١ - المرحلة الأولى تمتد من ٥٧ إلى ١٩٦٥.

٢ - المرحلة الثانية تمتد من ٦٥ إلى ١٩٧١.

٣ - المرحلة الثالثة من ١٩٧١ إلى الآن.

في المرحلة الأولى تم إنتاج فيلمين روائيين وبضعة أعداد من الجريدة السينمائية - الفيلم الأول هو «صراع في جرش» لصبحي النجار، الذي يمزج بين الروائي والتسجيلي، فإلى جانب قصة العصابة التي تسرق الآثار، هناك مشاهد مطولة من مدن الضفة الغربية مصحوبة بتعليقات حماسية وعاطفية، بينما اعتبرت نسخة الفيلم الثاني «وطني حبيبي» مفقودة حتى اليوم.

وفي المرحلة الثانية، تم إنشاء قسم السينما الملحق بالتلفزيون الأردني عام ١٩٦٩ الذي قدم أعداداً أخرى من الجريدة السينمائية أيضاً، وفيلماً روائياً طويلاً هو «الأفعى» من إخراج جلال طعمة، ولكن هذا الفيلم في مبناه ومعناه ينتمي إلى المغامرات التجارية، وعاد جلال طعمة إلى الإخراج فقدم عام ١٩٧٢ فيلم «الابن الثاني عشر». وقدم محمد عزيزية فيلم «الشحاذ»، ولكن هذين الفيلمين لم يريا النور لأسباب رقابية، إلى جانب محاولات أخرى.

وفي هذه الفترة بدأ الإنتاج التلفزيوني الأردني بالتوسع في تقديم أعمال درامية ومسلسلات بدوية ووجد له سوقاً مفتوحة في محطات البث في الخليج العربي، واستقطب عدداً كبيراً من الفنانين المصريين والسوريين، واستمرت عجلة الإنتاج بالاتساع والتنوع والانتشار حتى توقفت فجأة عشية الغزو العراقي للكويت.

وفي هذه الفترة تم إنتاج فيلمين روائيين: الأول هو «الحذاء» عام ١٩٨٦ من إخراج محمد علوة، وهو فيلم قصير يصور قسوة الحياة في مخيم للفلسطينيين في شمال العاصمة عمان،والثاني هو «حكاية شرقية» من إخراج نجدة إسماعيل أنزور وهو فيلم روائي طويل عن قصة للكاتب السوري د. هاني الراهب، أعدها للسينما الناقد عدنان مدانات عام ١٩٩٠. وتحكي عن إحباطات جيل كامل من الشباب العرب بعد نكسة عام ١٩٦٧، من خلال شخصية صحفي شاب تنتابه هواجس وكوابيس ومخاوف في رحلة خطرة، هي رحلة الحياة بين الواقع والخيال.

أما فيلم «ترحال إبراهيم» وهو من إنتاج أردني - إسرائيلي مشترك، فقد أثار جدلاً في الأوساط الفنية والسياسية في الأردن، حيث شنت المعارضة

هجوماً على الفيلم، فيما شجبت نقابة الفنانين الأردنيين مشاركة بعض الممثلين الأردنيين في هذا الفيلم (١) .

وتدور أحداث الفيلم حول الأصول المشتركة لشعوب منطقة الصراع العربي - الإسرائيلي، انطلاقاً من رحلة سيدنا إبراهيم من العراق مروراً بتركيا وسورية ولبنان ومصر حتى فلسطين حيث يؤدي الممثل المسرحي والمذيع في الإذاعة الإسرائيلية أليكس انسكي دور اسحاق بن إبراهيم ويؤدي الممثل المسرحي والفنان والكاتب هشام يانس دور إسماعيل.

صور الفيلم في ثماني دول وقام كل من هشام وأليكس بإجراء حوار يدور حول الأصول المشتركة لشعوب المنطقة وحول المستقبل الإيجابي في أعقاب مسيرة السلام.

أكد هشام يانس أن إنتاج وتصوير الفيلم استغرق ٣ سنوات ويقوم على إخراجه يهودا بنيب فيما تشارك شركة برايم تايم في الإنتاج بتقديم طاقم التصوير.

وقال عبد الرحمن العقرباوي رئيس اتحاد المنتجين الأردنيين حول هذا الموضوع: "أنا مع السلام الشامل المبني على قرارات الأمم المتحدة والحق والعدل الذي يعيد للإنسان العربي حقوقه وحريته وأرضه، ومن ثم حقه في العيش على أرضه بسلام وطمأنينة وليس السلام المنقوص المبني على نظرية السلام مقابل الأمن الذي هو لصالح إسرائيل. فالإنسان العربي مازالت حقوقه مهضومة رغم كل اتفاقيات السلام العربية الإسرائيلية والشعب الفلسطيني مازالت أرضه مغتصبة ومازال يرزح تحت نير الاحتلال".

فيلم: «الزهرة البرية».

قام بإنتاجه وإخراجه هايل العجلوني وهو مستوحى من قصة واقعية حدثت في الأردن في فترة الخمسينات.

تدور قصة الفيلم حول فتاة في ربيع العمر تتعرض لصدمة نفسية في ليلة زفافها عندما يقتل عريسها برصاصة خرجت من بندقية ابن عمه بالخطأ..

فيموت العريس وتبقى هي هائمة على وجهها.. لا تدري بما يحصل لها وما تفعله.. وجهل أهل قريتها ساعد على زيادة التعقيد لديها.. بقناعتهم التامة بأنها قد جنت وفقدت عقلها فيرثون لها وإنما بعقليتهم الساذجة بالابتعاد عنها وترك أطفالهم يستهزئون منها وينادونها بالمجنونة.. وحرمانها من الحنان والحب الذي فقدته فجأة في ليلة زفافها.. فلا تفعل أي شيء سوى الذهاب إلى حافة النهر أو السبل لغسل «الدامر» الذي كان يرتديه عريسها والذي دخلت من خلاله طلقة الرصاص وقتلته.. ومن كثرة الغسيل مزقته.. ولكنها مصرة على أن لا تفارقه أبداً.

ويأتي إلى القرية الأستاذ الجديد.. الذي يمثل الفئة المتعلمة والمثقفة في المدينة.. فيفهم العقدة الغريبة عند الفتاة ويحاول شرحها وتوضيحها لأهل القرية بادئاً بفئة الأطفال الذين يدرسهم في المدرسة.. ويواجه اعتراض فئة الكبار لأفكاره وتصرفاته.. خصوصاً بعد رفضه قبول دعواتهم له للغذاء. واختياره الاعتكاف في بيته وكتابة قصة ضد القريـــة وقصة الفتاة «ربيعة» أو الانهماك بالقراءة والمطالعة.

ويقوم أحد تلاميذه الأذكياء «راجي» بتوصيل كل ما يريد أستاذه معرفته عن أهل القرية حيث أن هذا الطفل يحب دائماً معاشرة الكبار ومشاركتهم مجالسهم.. كذلك يساعد أستاذه بتوعية الطلاب – والذين يمثلون الجيل الناشئ في القرية – وتعليمهم الآداب والنظافة وكيفية التعامل مع غيرهم.

ويمثل الشخصية الشريرة في القرية بعض الأشخاص الذين يتحاملون على الأستاذ لاهتمامه بربيعة من ناحية ورفضه مزاورتهم من جهة أخرى، كذلك شخصية العجوز الحسودة والحاقدة «حمدة».. والتي يتم ابتعاد الناس عنها وعدم سماع أحاديثها ووسوساتها.. وذلك أيضاً يدل على زيادة وعي الناس بعد مجيء الأستاذ.

وتحصل حادثة تؤثر بشكل مباشر على عقدة ربيعة.. عندما حاول أخوها إطلاق الرصاص عليها عندما هربت من بيت أقاربها في القرية واعتكفت في المدرسة تحلم وترتاح لخيال الأستاذ الذي عاملها بشكل مختلف عن سكان القرية واحترم أحاسيسها وأبعد الأطفال عنها.. وهو أيضاً الذي ينقذها من رصاص أخيها ويمنعه من قتلها.

مما تسبب عندها ردة فعل إيجابية أولاً لأنها لم تمت كما مات عريسها وأيضاً لأنها وجدت من يدافع عنها ويمنحها ذلك الحنان الذي حرمت منه.

فتبدأ بالخروج من محنتها بشكل تدريجي ومنطقي جداً شيئاً فشيئاً حتى تصحو على نفسها مستغربة من مظهرها الرهيب الذي كانت عليه.. فتخرج ملابسها الزاهية الألوان من جقيبتها التي لم تفتح منذ خمس سنوات، وتذهب لنفس النهر وتستحم وتمشط شعرها وتلبس غطاء رأسها الأصفر.. ولكنها لازالت لا تتكلم.. لحين أن تذهب باحثة عن الأستاذ كي تعطيه صحن القش الذي أكملت صنعه بعد تركها لرداء عريسها وتعليقه في غرفتها.. وانشغالها بالإبداع اليدوي الذي تمتاز به بنات قرانا بقدراتهن الفنية النابعة عن رقتهن وبساطتهن.. وكانت نهاية الفيلم جميلة بأن غادر الأستاذ القرية دون أن يرى الفتاة وقد رجعت إلى حالتها الطبيعية بفضله هو.. ولكنه ترك وراءه أيضاً

أناساً أوعى وأنضج والأهم أنه ترك جيلاً صاعداً يختلف عن السابق بعقلية أكثر تفتحاً ووعياً (٣) .

السينما الأردنية والقضية الفلسطينية:

على الرغم من إمكاناتها المتواضعة فقد أولت السينما الأردنية القضية الفلسطينية اهتماماً خاصاً، وحققت عدداً من الأفلام الوثائقية والتسجيلية عن هذه القضية، بالإضافة إلى الأفلام الروائية، وكان للناقد السينمائي الأردني حسان أبو غنيمة فضل رصد وتوثيق ونشر فصل كامل عن هذه السينما في كتابه «فلسطين والعين السينمائية» (٤) .

١ - الأفلام الوثائقية والتسجيلية عن القضية الفلسطينية:

زهرة المدائن:

سنة الإنتاج ١٩٦٧ - ١٠ دقائق - وثائقي - أبيض وأسود - المدة ٣٥ ملم إخراج: علي صيام.

«أم المدائن» من أشهر الأفلام التسجيلية الأردنية التي قدمت بعد النكسة، الفيلم بلا تعليق والتعليق الوحيد الذي يسمعه المتفرج طوال العرض هو صوت المطربة فيروز وهي تغني أغنيتها «زهرة المدائن» التي اعتبرت أهم أغنية عربية شاركت العرب في مأساة فلسطين (القدس) والأغنية هي قصيدة للشاعر السوري نزار قباني عن القدس المحتلة ١٩٦٧ وقد لحنها الأخوان رحباني اللذان قدما مع فيروز أيضاً العديد من الأغاني الهامة عن فلسطين وعن ضرورة النضال من أجل العودة وتحرير الأرض، وتقابل كلمات الأغنية لقطات وصور حية لمدينة القدس مدينة السلام والمحبة أثر العدوان الإسرائيلي واحتلالها من قبل العدو في محاولة تكشف النوايا العدوانية الإسرائيلية للرأي العام العالمي.

الخروج:

سنة الإنتاج ١٩٦٧ - المدة ١٧ دقيقة - تسجيلي - أبيض وأسود - ٣٥ ملم. سيناريو جون فوستر وعلي صيام - تصوير هاني جوهرية - إخراج علي صيام.

وقد طبع من هذا الفيلم حوالي مائة نسخة (١٦ ملم و٣٥ ملم) وزعت على جميع السفارات الأردنية في الخارج وعلى مراكز إعلام الجامعة العربية وعلى العديد من الجمعيات الإنسانية في العالم.

من خلال كلمة الملك حسين في الأمم المتحدة، يستعرض الفيلم مظاهر الحياة في الأردن قبل العدوان وبعد العدوان ومعاناة الشعب الفلسطيني من بؤس وشقاء وتشرد، كما يصور الفيلم «هجرة ١٩٦٧» مأساة حرب حزيران وآثار قنابل النابالم التي استخدمت ضد الشعب الأردني وضد اللاجئين الفلسطينيين، وقد أثار هذا الفيلم انتباه الوفود الأجنبية في مقر الأمم المتحدة.

كتاب لك:

سنة الإنتاج ١٩٦٨ - المدة ١٠ دقائق - تسجيلي - أبيض وأسود - ٣٥ ملم - إخراج علي صيام.

الفيلم عبارة عن قصة فتاة في إحدى معسكرات اللاجئين يهدم منزلها ويقتل والدها في حرب يونيو ١٩٦٧ وهو تتمة لذات النوعية من الأفلام العديمة المنطق السيئة، التي كانت تستجدي عواطف الناس وشفقتهم.

عشرون عاما:

سنة الإنتاج ١٩٦٨ - المدة ١٥ دقيقة - تسجيلي - أبيض وأسود - ٣٥ ملم إخراج: عدنان الرمحي.

لقاء في عجلون:

سنة الإنتاج ١٩٦٨ – المدة ٢٨ دقيقة – تسجيلي – أبيض وأسود – ١٦ ملم – إخراج: عدنان الرمحي.

الأرض المحروقة:

سنة الإنتاج ١٩٦٩ – المدة ١٢ دقيقة – تسجيلي – أبيض وأسود – ٣٥ ملم – تصوير: هاني جوهرية – سيناريو جون فوستر وعلي صيام – إنتاج دائرة السينما والتصوير بوزارة الثقافة والإعلام الأردنية.

إخراج: علي صيام.

يصور الفيلم عملية البناء والتعمير في الأردن بعد العدوان الإسرائيلي وما تبعه من دمار وخراب.

الحق الفلسطيني:

سنة الإنتاج ١٩٦٩ – المدة ٨ دقـــائق – تسجيلي – أبيض وأسود – ٣٥ملم – سيناريو: دكتور جارب – تصوير هاني جوهرية وسلامة جاد الله – إخراج: مصطفى أبو علي.

يعرض الفيلم حياة اللاجئين وما يقاسونه من آلام وحقهم المشروع في العودة لأراضيهم السليبة، من خلال تصويره لإحدى المحاضرات التي يلقيها محاضر أجنبي مؤيد للقضية الفلسطينية في الأردن وربما يكون هذا الفيلم من أوائل الأفلام التي أخرجها الفلسطينيون ودعوا فيها إلى ضرورة الكفاح من أجل العودة.

وقد منع هذا الفيلم من العرض في الأردن وبقي في العلب ويقول مصطفى أبو علي عن هذا الفيلم: لقد أخرجته لحساب وزارة الإعلام الأردنية

وكنت أتحدث فيه عن الحقوق الفلسطينية من وجهة القانون الدولي، وقد منع الفيلم لأن الأردن لم تكن ترغب أصلاً في إثارة القضية الفلسطينية. وكانت وزارة الإعلام قد ماطلت لعام كامل في إنتاج الفيلم.

بعد النكسة:

سنة الإنتاج ١٩٦٨ – المدة ٤٠ دقيقة – تسجيلي – أبيض وأسود – ٣٥ ملم. إخراج: سمير حسن.

الفيلم عن خروج اللاجئين من ديارهم، وكيفية معيشتهم وهم مشردون، وهو أيضاً من أفلام المنهج الخاطئ والمشبوه في استجداء الشفقة والرحمة والتباكي على الشعب الفلسطيني.

الشريف حسين:

المدة ٣٠ دقيقة – أبيض وأسود – ٣٥ ملم. إخراج: عدنان الرمحي.

وقد عرضت الأردن في التلفزيون أيضاً فيلماً عن الشريف حسين، حاول فيه مخرجه عدنان الرمحي أن يعرض لوقائع القضية العربية والفلسطينية بين سنة ١٩١٢ و١٩٦٩.. خديعة الحلفاء.. وعد بلفور.. الخ... من خلال وثائق صورها من الأرشيف البريطاني في لندن..

ريبورتاج:

إنتاج عام ١٩٦٩ إخراج مصطفى أبو علي.

يتناول هذا البرنامج التلفزيوني، الذي يصور سينمائياً بعض الأوضاع الاجتماعية في الأردن، وكان من أهم حلقاته لقاء مع أم أحد الشهداء في مخيم فلسطين والأطفال الفلسطينيين في حالتهم البائسة، ومجموعة من المقابلات مع عدد من الطلبة المبعدين من الضفة الغربية، وقد منع هذا البرنامج.

٢ – الأفلام الروائية عن القضية الفلسطينية:

وطني حبيبي:

إنتاج عام ١٩٦٤. إخراج: محمود كعوش.

أحد الأفلام الروائية البدائية الساذجة التي أنتجها الأردن، وبعض الشباب المغامرين وهو الفيلم الأردني الثاني، ويعاني من التفكك والرداءة التقنية علاوة على تخبطه الفكري ورؤاه الساذجة في النظر إلى القضية الفلسطينية وطبيعة الصراع العربي الصهيوني، الذي حاول الفيلم أن يصوره وكأنه مجرد ثأر قديم بين الجيش العربي الأردني والقوات الصهيونية من خلال قصة ساذجة صيغت أحداثها على الطرق الميلو درامية المصرية، لتحكي قصة حب مأساوية، ولكن بدائية الإخراج والأعمال الفنية، وقلة الإمكانيات المادية والتقنية والبشرية جعلت من الفيلم (نكتة حقيقية).

الطريق إلى القدس:

إنتاج ١٩٦٩. تصوير غسان هارون – مونتاج صاحب حداد.

قصة يوسف البواب. إخراج: عبد الوهاب الهندي. تمثيل: عادل عنانة. غازي مصباح. سهام مناع. المدة ٩٠ دقيقة – ٣٥ ملم – أسود وأبيض.

يروي الفيلم قصة شاب فلسطيني يدعى أحمد يتابع دراسته الجامعية في القاهرة، ويأتي لزيارة أهله في إحدى المخيمات الفلسطينية في الأردن، فيتلقى هناك رسالة من صديقه سالم يعلمه فيها أن صديقه قد استشهد في إحدى العمليات الفدائية، ليعلن في تلك اللحظة ذاتها تحوله إلى فدائي ويشترك في إحدى المعارك فتصاب ساقه وتبتر ولكنه يستمر ويتمنى تصاعد المعركة واستمرار الثورة.

مخرج هذا الفيلم هو مخرج فلسطيني يعمل في التلفزيون الأردني، والفيلم هو ثاني أفلامه عن الثورة الفلسطينية، ورغم كل هذا فإن عمليه جاءا فاشلين ويحملان مردوداً عكسياً تجاه القضية التي حاول أن يصورها في فيلميه، ولم تسعفه فلسطينيته في أن يكون على الأقل مخلصاً لقضيته وقضية شعبه كما يجب، وطبعاً يجب أن لا نتناسى أن هذا الفيلم هو نتيجة لمغامرة مجموعة متحمسة من الشباب لم يكن لديهم الإمكانيات المادية الكافية ولا المعدات السينمائية اللازمة أو حتى أياً من المقومات السينمائية على تعددها. ولكن هذا لا يمنع من القول بأن الوعي السياسي والإخلاص كان يمكن له أن يساهم في إنجاز هذا الفيلم بأفضل مما ظهر، وأن يتجاوز كافة الصعوبات والعقبات التقنية والمادية وإنجازه كفيلم جيد الفكرة وعميق التحليل، بدلاً من السذاجة والهزل والفكر المسموم (بوعي أو بدون وعي) الذي حمله الفيلم مسيئاً بذلك إلى القضية التي حاول تصويرها وإلى العمل الفدائي الذي حاول تمجيده، وكان يجب عليهم أن يكون إخلاصهم للقضية أكثر شمولاً وأكثر نضجاً وأن يقودهم هذا الإخلاص لتقديم فيلم يمجد العمل الفدائي بشكل منطقي ومقنع بدلاً من تصوير مجموعة من الممثلين يرتدون الملابس الفدائية ويقتحمون المعسكرات الصهيونية لتدميرها، ويتكلمون بالكثير من المواعظ والكلام العاطفي الحماسي الذي لا يفيد ولا يقنع بل يؤكد في النهاية بأن فيلمهم هذا هو فيلم إدعائي ومزيف، حاولوا من خلال حشد (مفاهيم) الثورة الفلسطينية فيه وقدسية العمل الفدائي أن يبعدوا الأذهان عما ارتكبوه من جرم كبير بحق القضية والثورة الفلسطينية، ومن ناحية أكثر تفصيلاً، كان يجب على الفيلم وصانعيه أن يعوا أن العمل الفدائي تمتد جذوره لأشياء أعمق وأكبر مما صوره الفيلم.

إنه يمثل امتداداً أساسياً لقضية هامة تمد جذورها في التاريخ والأرض العربية وتحول الإنسان الفلسطيني من لاجئ مسكين أو إنسان ذائب في المحيط الاجتماعي والثقافي والاقتصادي العربي إلى إيجاده لشخصيته المستقلة ولكيانه الثوري كمقاتل يريد تحرير أرضه ووطنه وأن يكون طليعة الأمة العربية نحو تحررها الكامل ليس كما صوره الفيلم، لأن أحد أصدقائه قد مات شهيداً. وكأن الفلسطيني لم يع قضيته وثورته إلا من خلال أصدقائه؟

هذا الوعي السياسي الساذج والرجعي الذي وقع العديد من السينمائيين العرب فيه، كان يجب على الهندي - الفلسطيني - أن يتجاوزه وساعتها يمكن لنا أن ننظر إلى فيلمه، وفق الإمكانيات المتواضعة التي حققه بها، وأن نغفر بدائيته وركاكة تنفيذه، ولكن أن يحمل الفيلم السم على المستوى الفكري، فهذا أمر لا يغفر..

فالفدائي، ليس هو بالسوبرمان كما صوره الفيلم، والعمليات الفدائية ليست مجرد لعب أطفال يتغلب فيها الفدائيون ببساطة على مواقع العدو الصهيوني ويقتحمونها ويهاجمون لوريات العدو ودورياته ويأسرونها ويجعلونهم طعماً لعملية أكبر ينتصرون بها أيضاً.. العمليات الفدائية لها أهداف سياسية، وعسكرية، وإعلامية، وليس القصد منها إبراز العضلات الوهمية أو غيرها مما حاول الفيلم تصويره مستنداً إلى ذلك بمشاهد عديدة سرقت من الأفلام والاستعراضات العسكرية الأجنبية بسذاجة فاضحة.. إن هذا الفيلم هو على الصعيدين الفكري والفني بمثابة عملية اغتيال للقضية الفلسطينية، وللعمل الفدائي ومحاولة ساذجة لتشويه هذه القضية والثورة ومحاولة لإسقاط العمل الفدائي في براثن السطحية. فالفيلم لم يحلل لنا بشكل

دقيق، كيف يمكن أن نعود إلى القدس... وما هي مخاطر هذه العودة.. وما هي صعوباتها والعوائق التي تقف أمام الفدائيين الفلسطينيين في طريقهم لتحرير أراضيهم. الفيلم لم يلمح لنا أبداً عن العوائق التي كانت تضعها السلطة الأردنية أمام العمل الفدائي، ولم يلمح لنا أبداً عن مدى البؤس الذي يعيشه الفلسطينيون في الأردن، ولا عن أحوالهم المعيشية، ولا عن بطولاتهم الحقيقية، ولا حتى عن الفلسطيني كإنسان من وجهة نظر سينمائي فلسطيني، بل الحقيقة فإن كل ما صوره الفيلم عن الفلسطيني كان يمثل وجهة نظر النظام الأردني «الفدائي شخص منفعل متهور». «الفدائي يستجدي العطف بملامح مصطنعة». «العمليات الفدائية أضحوكة». «الفدائي ليس له شخصية أو كيان». «الفدائي يصبح فدائياً حينما يموت صديقه شهيداً أو حينما تبتر ساقه فإن خطيبته تصبح فدائية»...

هكذا وببساطة «الفدائي سوبرمان، رغم أنه بساق واحدة، ومبتورة. لم يحسن الفيلم حتى إقناع صغار المشاهدين بهذه الخدعة»...

مثل هذه الأمور التي حواها الفيلم، هي مأساة حقيقية وسموم وحتى الجمهور في النهاية يشعر بخطرها كما رأت المنظمات الفلسطينية أن سلبية مثل هذه الأفلام أكثر من إيجابياتها فلم نعد نسمع بمزيد عنها، وهذا ما يجعلنا متفائلين على الأقل.

كفاح حتى التحرير:

إنتاج عام ١٩٦٩ - إخراج: عبد الوهاب الهندي - أبيض وأسود - ٩٠ دقيقة - ٣٥ ملم.

أول تعليق يمكن أن يقال عن هذا العمل الأول للمخرج الفلسطيني (الهندي) أنه عمل رديء.. رديء.. وفقير في كل شيء (فكرياً - تقنياً)

وخال من البحث والتحليل، وحتى من الروح الدرامية التقليدية، ومخرجه يجهل بلا ريب أبسط قواعد السينما (رغم أنه متخرج من المعهد العالي للسينما بالقاهرة بدرجة امتياز). كما أنه لم يشاهد في حياته أي فيلم نضالي عن أفلام الكفاح المسلح، وحروب التحرير لكي يغذي بواسطتها معلوماته، وتتسع أفكاره، ومداركه، ويدرس طريقة إخراج مثل هذه المواضيع على الشاشة. كما أن الفترة التي حقق فيها هذا الفيلم، كانت فترة قياسية ونادرة في تاريخ الفن في الأردن. وكان يمكن لمخرج الفيلم أن يحقق فيلماً سياسياً وثورياً بارزاً، دونما خوف من الرقابة أو السلطة وبحماية الثورة الأدبية والمعنوية له. ولكن المخرج لم يستطع إلا أن يحقق هذا العمل الهزيل، الذي اعتمد على بعض الشعارات والصور الثابتة التي تلهب حماس المتفرج العادي، وتترجم بعض البلاغات العسكرية إلى صور، ولكن دونما أي تحليل جدي لأبعاد هذه العمليات الفدائية، وعلى أي مستوى كان (سياسي - اقتصادي - اجتماعي - عسكري الخ) أحداث تمر مفككة، وصور تمر عشوائية، دون أية قيمة فكرية أو فنية لها مهما ضألت.

المصادر والمراجع :

١ – تعتبر كتابات الناقدين حسان أبو غنيمة وعدنان مدانات المرجع الأساسي حول السينما الأردنية والسينما الفلسطينية لما تتسمان به من دقة وتوثيق وشمولية ومتابعة.

٢ – فيلم «ترحال إبراهيم» يثير جدلاً في الأوساط الفنية الأردنية – صحيفة الشرق الأوسط – العدد ١٠٧ تاريخ ١٤/٥/١٩٩٨.

٣ – مروى الحلاج – فيلم الزهرة البرية – كراسات السينما بإشراف جانيت جنبلاط – العدد ١٥ تاريخ ١٥/١١/١٩٨٩.

٤ – حسان أبو غنيمة – فلسطين والعين السينمائية – كتاب شامل صادر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية عام ١٩٨١.

الفصل الثاني عشر

السينما في الكويت

على الرغم من أن إنتاج الفيلم الكويتي «بس يا بحر» للمخرج السينمائي الكويتي الرائد خالد الصديق كان في بداية سبعينيات القرن العشرين، إلا أنه كان عملاً استثنائياً لم يتكرر بذات المستوى.

هناك العديد من الأفلام الروائية والوثائقية التي أنتجت، لكنها لا تمثل أعمالاً إنتاجية متميزة، أو أنها تعبر عن صناعة سينما واعدة في بلد من البلدان النامية في عالمنا الثالث. ومن المؤكد أن محاولات خالد الصديق ومحمد السنعوسي وعبد الرحمن المسلم وعامر الزهير تظل مهمة في مجتمع مازال بعيداً عن التطور الحضاري المواتي لقيام حركة سينمائية جادة..

لا شك في أن هناك معايير وشروطاً صارمة لنجاح العمل السينمائي في بلد ما، ومن أهم هذه الشروط هو توافر القدرة على إثبات جدوى النشاط السينمائي وإمكان تحقيق عائد من ذلك النشاط، مثله مثل أي نشاط اقتصادي آخر.

لكن الأهم من ذلك هو الحال الثقافية في البلاد والقدرة على الإبداع بما يمكن من توفير نصوص روائية أو قصصية تساهم في تفعيل الأعمال السينمائية. ولا تزال الكويت بعيدة عن مرحلة الإبداع الثقافي، بالرغم من

وجود كم لا بأس به من القصص القصيرة، والروايات القصيرة والطويلة، ولكنها لا تشكل قاعدة صلبة لإنتاج ثقافي شامل ومنسق (١) .

وإذا أردنا أن نتعرف على واقع السينما في الكويت فيجب ألا نحدد ذلك، فقط بالإنتاج من الأفلام الوثائقية أو الروائية بل لابد أن يشمل الاهتمام مشاهدة الأفلام العربية والأجنبية منذ بداية الأربعينيات من القرن العشرين.. كما هو معلوم أن شركة السينما الوطنية تأسست في الكويت في عام ١٩٥٤ وبدأت ببناء دور العرض منذ ذلك الزمان، وقد كانت سينما الشرقية أول سينما في الكويت، لكن المشاهدة سبقت ذلك حيث كان الكويتيون يشاهدون الأفلام في بيوت الميسورين من القوم، والذين كانوا يستأجرون الأفلام من الوكلاء لمدة ليلة واحدة.. وكان من الأمور الاعتيادية أن نشاهد عدداً من أفراد الحي يتجمهرون في أحد البيوت لمشاهدة فيلم عربي، وأحياناً أجنبي، وكانت العروض تبث من ماكينات السينما الـ ١٦ ملم، في أغلب الأحيان.. ووجد في الكويت هواة للسينما منذ أكثر من سبعين عاماً وتابعوا الأفلام أولاً فأولا، وأقاموا مكتبات لتلك الأفلام، كما أنهم كانوا يحرصون على قراءة ما يكتب عن السينما في المجلات الفنية منذ ذلك الوقت.

وفي دراسة أخرى عن السينما في الكويت نقرأ (٢) :

كانت بداية السينما في الكويت مع مطلع الخمسينات، حينما تم تأسيس شركة السينما الكويتية التي كان من المقرر أن تعمل على دعم الإنتاج، إلا أن همها الأساسي انصب على بناء عدد من صالات العرض التي راحت تتزايد في أنحاء البلاد، أقدمها «الشرقية» التي لا تزال أطلالها باقية في منطقة الشرق.

وفي مطلع الستينات، شهدت الكويت قفزة كبيرة في بناء صالات العرض السينمائي والمسرحي، ومن أبرز صالات السينما «الأندلس» وسعتها 2400 كرسي، وتعتبر من أضخم الصالات في ذلك الوقت، إلا أنها تحولت أخيراً، إلى قطع أراض استثمارية.

وهناك مجموعة أخرى من الصالات منها «الحمراء» و«الفردوس» (مخصصة لعرض الأفلام الهندية بأنواعها) و«السالمية» و«غرناطة» و«صليبخات» و«الفحيحيل» (صيفي وشتوي)، و«حولي».

ورغم الاهتمام بصالات العرض، فإن شركة السينما لم تبادر، في أي مرة لدعم أي تجربة سينمائية محلية، وهذا ما انعكس سلبياً على عملية الإنتاج.

في مطلع الستينات كانت دور العروض السينمائي تزدحم،وبشكل لافت للانتباه بالمشاهدين، من مختلف شرائح المجتمع وقطاعاته، حتى بات الذهاب إلى السينما، جزءاً من التقاليد التي يحرص عليها شباب تلك الأيام وكانت شركة السينما، تحرص على تقديم كل ما هو حديث من الأعمال السينمائية العربية والهندية والأجنبية (أميركية – انجليزية – وأحياناً فرنسية).

إلا أنه ومع منتصف السبعينات بدأت صالات السينما تخلو من المشاهدين، في ظل مزاحمة التلفزيون الملون وزيادة عدد القنوات التلفزيونية التي يستقبلها المشاهدون في الكويت، عبر المكثفات في تلك المرحلة، ثم قدوم الفيديو، وغياب القوانين التي تحمي حقوق الإنتاج العربي والعالمي في المرحلة الأولى، وقد صدرت مجموعة قوانين لحماية المطبوع (الصوتي والمرئي) المحلي والعربي.

إن قدوم الفضائيات فتح الباب على مصراعيه، خصوصاً في ظل وجود الحرية التامة لشراء الأطباق.

وتم إنتاج عدة أعمال سينمائية وثائقية وتسجيلية وروائية، كان وراءها مراقبة السينما بالتلفزيون التي تعاون في تأسيسها المخرج الراحل عبد الوهاب سلطان (المدير السابق لمؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لمجلس التعاون لدول الخليج العربي) ومحمد ناصر السنعوسي وكيل وزارة الإعلام المساعد لشؤون التلفزيون، والذي تسجل له مواقفه الإيجابية لدعم صناعة السينما وإرسال العديد من الطلبة لدراسة علوم وفنون السينما في عدة معاهد عربية (معهد السينما في القاهرة) وبريطانيا وأميركا.

ومن أبرز الأعمال الروائية التي قدمت فيلم «بس يا بحر» لخالد الصديق عن سيناريو لعبد الرحمن الصالح وبطولة محمد المنصور وحياة الفهد وسعد الفرج.

يمثل المخرج الكويتي خالد الصديق حالة استثنائية في الخليج العربي، فهو صاحب أول فيلم سينمائي خليجي أثار اهتماماً واسعاً خارج حدود بلاده، وهو أول مخرج عربي جازف بالتصوير تحت الماء، وكان فيلمه «بس يا بحر» رائداً في هذا المضمار. درس السينما في الهند، وخلال فترة الدراسة أنجز فيلمين قصيرين هما: «وجوه الليل» و«الصفر».

أما فيلمه الروائي الثاني «عرس الزين» عن رواية الطيب صالح (إنتاج مشترك بين الكويت والسودان) فاعترضت عليه الرقابة، ومنع من العرض في معظم الدول العربية، كما منعت الرقابة سيناريو فيلمه «واو» الذي يقصد به «قبل النفط» و«بعد النفط» (٣) .

شارك المخرج الكويتي الحائز على تسع جوائز عالمية في مهرجان السينما العربية الأولى في البحرين حيث عرض فيلمه «بس يا بحر» وجرى على هامش المهرجان انتخابه رئيساً لجمعية السينمائيين الخليجيين بعد مداولات صعبة.

وعن الخلافات بين السينمائيين الخليجيين قبل إنشاء الجمعية يقول:

- أبرز المشاكل التي كنا نواجهها كسينمائيين خليجيين أن الواحد منا لم تكن لديه جهة يعمل تحت مظلتها، وينطلق من خلالها لتحقيق فيلمه السينمائي الذي يحلم به، وثاني هذه الأحلام أن الجمعية تلم السينمائيين وتوحد جهودهم وتدافع عن حقوقهم، فضلاً عن أحلام مستقبلية نتوقع أن تحققها الجمعية لصالح توزيع الأفلام، وإقامة الندوات والمهرجانات، وكذلك تشكيل لجنة استشارية منبثقة عنها في مجلس التعاون الخليجي لاختيار المشاريع السينمائية التي تعرض على المجلس من الدول الأجنبية، ومعاينة هذه المشاريع وتزكيتها، تلافياً لأخطاء كانت تقع في الماضي على هذا الصعيد، حيث تم إنفاق ملايين الدولارات على أفلام فاشلة، أساءت لدول الخليج التي أنفقت مقابلها مبالغ خيالية، وصارت فيما بعد تنأى بنفسها عن تلك الأفلام وتتنصل من مسؤوليتها عنها، بعدما عرضت تلك الأفلام في الخارج ولم تحقق المردود المرجو، بل على العكس قامت بتشويه سمعة تلك البلدان، ومع الأسف فقد تضررنا كسينمائيين خليجيين من تلك التجارب وبالتالي يمكن للجمعية أن تساهم في إرشاد المسؤولين، وتزويدهم بالمعلومات والبيانات الصحيحة.

ينبغي لتطوير السينما في الخليج ألا نكترث كثيراً بالكم، بل يتعين علينا العمل على تكوين هوية للسينما الخليجية، لدينا ثلاثة أو أربعة أفلام تمتاز

بهوية متقاربة، وعلينا أن نعمق هذا الاتجاه، ليكون مستقلاً ومختلفاً عن السينما المصرية، أو شمال أفريقيا (٤) .

ويرفض الصديق الدعوات المطروحة لتوأمة السينما الخليجية والسينما المصرية لأن مشوار الأولى لا يزال في أوله والرحلة طويلة ومضنية والمطلوب الآن تأسيس مشروع خليجي بأساس قوي وصلب قبل الإقدام على أي نوع من أنواع التوأمة.

ويستدرك في كشف بعض أسرار فيلم «بس يا بحر» فيقول أنه: تعبير عن فترة الجنون والمغامرة، حتى أن المشاهد المصورة تحت الماء أحدثت خوفاً وقلقاً في نفس مؤلف الفيلم عبد الرحمن الصالح الذي ظل يتساءل عن كيفية كتابة عمل تجري أحداثه تحت الماء، وكيفية تنفيذ تلك المشاهد، وكانت مشكلتي الأساسية مع المؤلف هي إقناعه بأن يكتب ما يدور في خياله، ويترك مسؤولية التنفيذ لي، وكان يشاركني في إقناعه مدير التصوير توفيق الأمير.

وبالفعل بدأنا إنجاز العمل، وتركنا مشاهد تحت الماء حتى النهاية، وكانت تجربة مرعبة، لأنني كنت في مواجهة احتمال كبير بألا أتمكن من التصوير تحت الماء، لأن إمكانياتي كانت محدودة وفردية، والتجربة كانت مغامرة، حيث استأجرت جهاز تصوير تحت الماء من انجلترا، وبطريقة بدائية أنجزنا التصوير، حيث كان الاتصال بين المصور تحت الماء والمخرج والممثلين فوق السفينة يتم بطريقة تحريك حبل متدل من السفينة عبر الماء، أو بغوص ممثل إلى أعماق الماء حينما لا تكون الإرشادات واضحة. كانت الإمكانات المادية متدنية، وكذلك التقنيات.

وعندما أنجز الفيلم بدا متكاملاً، لكنه تعرض لحملة إشاعات واسعة في الدول العربية وغيرها شككت بقدرة مخرج كويتي على إنجاز فيلم بهذه

المواصفات، وجرى الاستهجان من إمكان تصوير فيلم تحت الماء، وقيل أن هؤلاء الخليجيين يملكون «البترودولار» وبالتالي فإن المخرج يستقطب من يشاء من فنيين لإنجاز هذا الفيلم بينما يكون هو نائماً في بيته وهم لا يعرفون أنني جازفت إذ لم تساعدني الدولة، ولم تقف معي في إنجاز الفيلم وتغطية نفقاته، وأقدمت من أجل تغطية تكاليفه على بيع قطعة أرض كنت أملكها، واستدنت من البنك، ولو توفر للفيلم الدعم الكافي لخرج بصورة أفضل بكثير مما هو عليه.

وللأسف.. ما تزال سمعتنا في الخارج كخليجيين مشوهة، وينظر إلينا كشعوب مولودة وفي أفواهها ملاعق من ذهب. فعلى سبيل المثال عندما أنجزت فيلم «عرس الزين» المشترك بين الكويت والسودان، وعرضته في مهرجان «كان» وبعد الافتتاح وخروجي من الصالة بمعية السفير السوداني سمعنا نقاداً سينمائيين أميركيين حضروا الفيلم يعلقون: THAT FILM SMELLS OIL أي أن هذا الفيلم فيه رائحة البترول، فضحك السفير وقال لي: لقد صرفت كل ما تملك لإنجاز هذا الفيلم، والسمعة يحصدها البترول! وهذه الفكرة الخاطئة عن مجتمع البترول شددت عليها في فيلم «بس يا بحر» حين كانت الحياة قبل البترول مليئة بالعذاب والفقر الذي يصل حد المجاعة، وهو ما لا يعرفه إلا قلة قليلة في الغرب (٥).

وقد كشفت بعض الدراسات والمقالات التي نشرت بمناسبة اليوبيل الفضي لهذا الفيلم تذكرنا بما كتب عنه من مديح واستحسان في الصحافة العربية في أولى مراحل عرضه، كما أشارت دراسة الناقد عماد النويري(٦) إلى ما كتبه المؤرخ الكويتي سيف مرزوق الشملان بأن الفيلم يسيء للبحر

ويشوه الحقائق ويقلبها، وأنه ليس المحاولة الأولى عن الغوص واللؤلؤ، وإنما سبقته ثلاث محاولات أعوام ١٩٥٥ - ١٩٦١ - ١٩٦٥.

رأى الشملان في ما رأى أنه ليس من المعقول، وفي كويت الثلاثينات، أن يتحرش ابن الجيران بابنة الجيران وذلك لأن للجار حرمته.

كما أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يذهب ضحية الغوص رجلان من بيت واحد الوالد وابنه، ونادراً ما يأكل القرش (الجرجور) أحد الغواصين!

كما أنه ليس في البحر قوقعة كبيرة، أو ما شابه ذلك تمسك بيد الغواص فتفتتها، وهذا من خيال كاتب القصة.

كما أن «النوخذة» يعتبر حاكماً مطلقاً في سفينته ومن المستحيل أن يضرب البحار النوخذة وهذا حدث بالفيلم، وهو لا يمكن حدوثه.

كما أن حركة الممثلين وأصواتهم ولباسهم لا تمثل البحارة، وليس هناك مقارنة بينهم مطلقاً!! وأغنية البحر كانت ناقصة.

كما أن الطقاقات لا يخرجن سافرات، بل يخرجن محجبات وإن كن كاشفات الوجه.

وكان من اعتراضات الشملان على الفيلم أيضاً أن نهايته كانت حزينة جداً، وكان بإمكان المخرج أن يجعل النهاية سعيدة بأن يعثر مساعد على لؤلؤة ثمينة ويعود بها سالماً ليتزوج حبيبته نور.

وقد علل الشملان عدم نصحه للصديق بما لاحظه من أخطاء من وجهة نظره: «الأخ خالد لم يطلعني على قصة الفيلم»؟!

طبعاً من الممكن الرد على الكثير مما جاء في ملاحظات الشملان، ويمكن الخوض في جدل لا ينتهي في البحث عن أصول الأشياء، وكان طبيعياً أن تتباين وجهات النظر.

لكن ماذا فعل الصديق.. وما هو رده على ملاحظات الشملان؟

أخذ الصديق الفيلم وطاف به بلدان العالم: «وكانت المفاجأة، أن حاز على مجموعة من الجوائز لم أكن أتوقعها، ولم يحصل عليها فيلم عربي من قبل».

ووصل عدد الجوائز إلى تسع من مهرجانات عربية وعالمية كان منها الجائزة الأولى لمهرجان دمشق ١٩٧٢، جائزة الشرف في مهرجان قرطاج الأول، جائزة الأسد الفضي من فينيسيا، جائزة مهرجان إسبانيا،وغيرها (٧).

أما الفيلم الثاني للمخرج خالد الصديق، وهو الفيلم الكويتي السوداني، فقد وضع عنه المخرج كتاباً بعنوان عرسي وعرس الزين عام ١٩٧٢ قدمه علاء كركوتي في مجلة (الفن السابع) (٨) .

هذا الكتاب فريد من نوعه لسببين: الأول أنه يتحدث عن مشقات تصوير «ثاني وآخر» ما أنتجت السينما الكويتية بعد فيلم «بس يا بحر» لنفس المخرج.

والسبب الثاني أنه من النادر أن تحوي المكتبة السينمائية العربية تفاصيل إخراج فيلم، على غرار ما فعل المخرج التسجيلي هاشم النحاس عند كتابته يوميات فيلم «القاهرة ٣٠» للمخرج الراحل صلاح أبو سيف ونشرها في كتاب، مما يكسب هذا الكتاب – مبدئياً – قيمة وثائقية بغض النظر عن أسلوبه أو مستوى الفيلم. كما أن الفيلم ذاته مثير للتأمل لعدة أسباب، أهمها أنه

فيلم (كويتي) مأخوذ عن رواية (سودانية) للأديب السوداني الطيب صالح وبممثلين سودانيين.

في البداية يلخص المخرج الكويتي خالد الصديق هدفه من الكتاب بصدق: «غيبتي الطويلة هذه كان لها أسباب، وأنا الآن أعيش معكم وبين سطور هذا الكتاب لتعلموا جيداً مشكلة الفنان، والمعاناة التي يعانيها بعد أن يقدم عملاً فنياً نظيفاً ناجحاً إلى جمهوره، وذلك لأن من يقدم عملاً ناجحاً متطوراً اصبح لزاماً عليه - بل من واجبه دائماً أن يكون العمل الذي يليه ناجحاً أيضاً.. فإن لم يكن في مستوى العمل السابق فيجب أن يكون أحسن منه».

ثم يعدد بعض الجوائز التي حصل عليها فيلمه الأول «بس يا بحر» من عدة مهرجانات، مثل دمشق وطهران وفينيسيا، وكذلك الجوائز التي حصل عليها «عرس الزين» حتى طباعة الكتاب.

في بقية فصول الكتاب يكتب الصديق بالتفصيل بداية فكرة الفيلم عندما أعجبته رواية الأديب السوداني الطيب صالح التي تدور في قرية سودانية اسمها (كرمكول)، وهي موطن مؤلف الرواية الذي حضر تصوير بعض مشاهد الفيلم.

ثم يستغرق الكتاب في تفاصيل رحلة طاقم الفيلم في الصحراء لاختيار المكان المناسب للتصوير، ومحاولة تشبيه ذلك بأنه مغامرة من مغامرات سندباد في الغابات ومواجهة الأسود والأفاعي، وصيد الغزلان، بعد ذلك ينتقل الكتاب إلى تفاصيل الإقامة في القرية السودانية لنقل المشاهد كما هي في الواقع.

ومن الأمور الطريفة التي تعرض لها الكتاب ذلك الإعلان الذي نشره المخرج في كل الوسائل الإعلامية يطلب فيه (راغبين وراغبات في التمثيل). كما أنه يفاجأ بالأخبار المنشورة والمغلوطة عن الفيلم رغم عدم إفشائها لأحد، حتى أنه ذهل عندما ذكرت إحدى الصحف أن فيلمه سيعرض الأسبوع القادم في نادي السينما رغم عدم اكتمال النسخة لديه أصلاً، ولكن ما يؤخذ على الكتاب أنه لم يدخل في تفاصيل علاقة المخرج بالممثلين أو مدير التصوير أو المونتير، إلا بأقوال متناثرة هنا وهناك. واستغراقه في حكايات أشبه بالتحقيقات الصحفية المثيرة.

لكن من أهم ما ذكره المخرج في الكتاب أنه «عند انتهائه من تصوير الفيلم كان الجميع يسألونه: لماذا كنت في السودان وليس في الكويت؟ وهم بسؤالهم هذا لا يعلمون بأن السودان دولة شقيقة محتاجة لفني كما الكويت أو أي دولة عزيزة علي، إذ أعتبر نفسي أساعد في توطيد علاقات الدول الشقيقة مع بعضها بعضاً»، وهو قول جريء يستحق التحية بحق.

وفي مصنفات ندوة (السينما العربية.. إنجازات وتحديات) (٩) جاء في ورقة الواقع السينمائي في دول الخليج معلومات وثائقية عن السينما في الكويت قبل تجربة خالد الصديق كما يلي:

في عام 1939، قدم البحار الأسترالي «آلان فليبرز» فيلماً تسجيلياً عن الغوص وصيد اللؤلؤ وملامح من البيئة الاجتماعية في الكويت ثم تلاه الفنان محمد قبازرد ليقدم فيلم «الكويت بين الأمس واليوم» في نهاية الأربعينات والذي صوره بكاميرا 16 ملم اشتراها من البحرين عام 1948 وكانت الأفلام في تلك الفترة تعرض عند الشيخ أحمد الجابر، وهجر قبازرد التصوير

السينمائي وتفرغ لأعماله الخاصة، إلا أن الأفلام الوثائقية في الكويت كالبحرين - وإن كانت الأولى تسبقها تاريخياً - فقد سجلتها شركة نفط الكويت منذ عام 1946 كسلسلة أفلام وثائقية تعرضها للجمهور، وفي عام 1950 تم تأسيس مكتب للسينما في دائرة المعارف (وزارة التربية حالياً). وفي عام 1959 في دائرة الشؤون الاجتماعية (وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل حالياً) وكان المكتبان ينتجان أفلاماً وثائقية تتركز غالباً حول نشاط الوزارات وبعض الموضوعات العامة الأخرى، وفي عام 1983 أنشئ قسم السينما الذي آلت إليه هذه المكاتب وأداره واحد من أوائل المخرجين الكويتيين السيد بدر المضف.

في عام 1965 عاد محمد السنعوسي من جامعة كاليفورنيا قسم الاتصالات ليقدم فيلمه الأول بعنوان «العاصفة» مدته 27 دقيقة، ويعتبر أول عمل سينمائي درامي كويتي، ثم تولى السنعوسي إدارة التلفزيون لقرابة أربعة عشر عاماً وهي الفترة التي شهدت إنتاجاً سينمائياً مدعوماً بالكامل من الدولة وتأسيس نادي الكويت للسينما مع مخرجين آخرين.

والمعروف أن هناك فيلماً ثالثاً لخالد الصديق بعد «بس يا بحر» و«عرس الزين» هو فيلم «شاهين» إنتاج مشترك بين الكويت والهند وإيطاليا..

ويأتي فيلم «الصمت» لثاني مخرج كويتي للأفلام الطويلة وهو هاشم محمد وذلك عام 1980 ويتناول فيه الرومنسية والصمت بين المحبين، وكان هاشم محمد قد عمل مساعداً للوثائقي الكندي المعروف جون فيني الذي قدم فيلماً بعنوان «الكويت» مدته 50 دقيقة في منتصف الستينات وكان هاشم

محمد قد قام بإنتاج الفيلم الثاني لجون فيني بعنوان «الفنون» عام 52 - 1968 دقيقة وفي عام 1984 قدم هاشم محمد فيلمين قام بتصويرهما تحت الماء وهما بعنوان «غوص الردة» «غوص العدان».

ثم يأتي عبد الرحمن المسلم الذي درس الإخراج في أمريكا ليقدم فيلم «الفخ» وفيلماً تسجيلياً بعنوان «الفجر الحزين» الذي يتناول حياة الرسام الكويتي محمد الدمخي عام 1982. وفي نفس العام قدم فيلم «المساجد القديمة في الكويت» وبعده قدم عامر الزهير الذي درس الإخراج في سان فرانسسكو فيلم «القرار» 45 دقيقة وقد حاز على جائزة من مهرجان قرطاج 1986، وهناك الفنان الشامل عبد الله المحيلان الذي يعمل بأسلوب السينما المباشرة ليقدم عام 1977 فيلم «مذكرات بحار» ثم فيلماً بعنوان «أرتيريا وطني» وهو تسجيلي عن ثورة أرتيريا، ثم د. نجم عبد الكريم الذي قدم فيلماً قصيراً بعنوان «النداهه» عام 1968 وفيلماً قصيراً آخر.

نادرة السلطان التي أنهت دراستها في معهد لندن للسينما قدمت في عام 1982 فيلماً وثائقياً بعنوان «السدو».

وكان تأسيس نادي الكويت للسينما عام ١٩٧٦ حدثاً هاماً في تاريخ السينما في الكويت، وكان من أهم أهدافه: زيادة الاهتمام بالسينما وتطوير التذوق السينمائي وتشجيع المبدعين في مجال السينما وتمكين الهواة من تعزيز قدراتهم الفنية في مجال التصوير والتمثيل والإخراج. وبطبيعة الحال فإن هذا العمل الثقافي لم يتطور على مدى ربع القرن الذي مر على تأسيس النادي بما كان يطمح له المؤسسون، فلم يتمكن نادي الكويت للسينما من إقناع الحكومة بتخصيص مقر له لتمكين أعضائه من ممارسة الهوايات وتعزيز القدرات.

كما أن القدرات الإدارية للأعضاء لم تتمكن من زيادة فعاليات النادي في مجال إنتاج الأفلام أو كتابة السيناريو أو التصوير (١٠) .

لكن نادي الكويت للسينما تمكن من إحداث نقلة نوعية في التذوق السينمائي، إلى حد ما، فقد قدم خلال تاريخه، ما يقارب الثمانين مهرجاناً سينمائياً مثلت فيها سينمات وطنية متنوعة من الصين إلى الولايات المتحدة مروراً بالسينما الروسية والهنغارية والإيطالية والفرنسية والبريطانية والألمانية والإسبانية والسويسرية والإيرانية والمصرية والعراقية والسورية والمغربية والتونسية والجزائرية وغيرها كثير.. كما تمكن النادي من استضافة ممثلين كبار مثل أنطوني كوين وفانيا ردغريف وعدد من كبار الممثلين والممثلات العرب مثل نور الشريف ونبيلة عبيد وفردوس عبد الحميد ودريد لحام وغيرهم.

وإذا كانت ظاهرة نادي الكويت للسينما قد مثلت تطويراً ثقافياً مفيداً فإنها لم تستمر بذات الزخم حيث أن عضوية النادي تراجعت من حيث النوع والكم. كما أن العديد من المؤسسين والأعضاء الأولين قد انسحبوا من أنشطة النادي، وجاء أعضاء جدد اهتموا كثيراً بالمشاهدة، دون مراعاة لدور النادي الثقافي، ولذلك تحول النادي إلى نادي فيديو يستعير الأعضاء الأفلام من مكتبته، وأصبح ذلك أهم اعتباراً للعضوية للعديد من هؤلاء الأعضاء الجدد. بطبيعة الحال حاول أعضاء آخرون أن يكرسوا أنشطة ثقافية للنادي، وقرروا اصدار مجلة سينمائية متخصصة، وبالفعل حصل النادي على ترخيص لمجلة «السينما اليوم» وتمكن من إصدار ثلاثة أعداد، ولكن الأوضاع المالية المتواضعة لنادي الكويت للسينما حالت دون الاستمرار في إصدار تلك المجلة (١١) .

ويقول الناقد والباحث السينمائي عماد النويري في دراسة ضافية عن هذا النادي (١٢) .

أقام النادي أكثر من مائة مهرجان سينمائي، تمثل العلامات الفارقة في الإنتاج السينمائي لأهم دول العالم التي تنتج السينما على أشكالها ومذاهبها وتياراتها، كما أقام العديدمن التظاهرات الثقافية والسينمائية، من الندوات والمحاضرات والأمسيات، وقام بزيارته والمشاركة في نشاطه المتعدد، نجوم السينما من الشرق والغرب والعرب، وكبار الأكاديميين والمحاضرين ونقاد السينما والأدب.

إضافة إلى ذلك أصدر عشرات النشرات من المطبوعات، من الكتيبات والمطويات الهامة التي وضعت معالم التجارب السينمائية أمام الجمهور، كما قدم أهم البرامج التلفازية وأكثرها إثارة للاهتمام.

يذكر أن النادي قد تأسس في ٢١ يونيو عام ١٩٧٦ من أجل تحقيق مجموعة من الأهداف أبرزها: عرض الأفلام الطليعية ذات المستوى العالمي التي تتناول كل تجربة رائدة في فنون صناعة السينما المختلفة سواء في القصة، والإخراج، الإنتاج ومختلف فروع هذا الفن، وعرض الأفلام الممتازة الرفيعة المستوى والتي عرضت خلال الأعوام السابقة، وعرض الأفلام التي تعالج موضوعات قصصية أو فنية لا تصلح للعرض العام، ولكنها تنطوي على معالجة جوانب فنية للمهتمين بفنون السينما.

وكان من بين أهدافه أيضاً عقد الندوات حول الأفلام التي تعرض، ومناقشة الجوانب الفنية المختلفة لها، وتبادل الأفلام والخبرات والآراء بين النادي ومثيله من الأندية في البلاد العربية والأجنبية، وتنمية التذوق الفني

لمختلف الاتجاهات السينمائية لدى الأعضاء، وتشجيع ورعاية المواهب السينمائية المحلية.

وعلى صعيد المهرجانات يقيم النادي أسابيع سينمائية لأفلام تعرض لأول مرة في المنطقة، ومنذ قيام النادي وحتى الآن قدم أكثر من مائة مهرجان لسينمات مختلفة من الصينية واليابانية والتركية والإسبانية والإيرانية والتونسية والمغربية والإيطالية والألمانية والفنلندية والروسية وغيرها.

ولتقديم نوعية مختلفة من الأفلام قام النادي بتأسيس مكتبة تضم أكثر من ألف وسبعمائة فيلم تتنوع مابين الدراما الاجتماعية والبوليسية والموسيقية والخيال العلمي، كما تضم المكتبة مجموعة مميزة من الأفلام التي حصلت على جوائز من مهرجانات عالمية مختلفة.

من جانب آخر وفر النادي إمكانات مفيدة للعديد من الأعضاء المهتمين بالثقافة السينمائية من خلال عقد ندوات تتعلق بكافة القضايا السينمائية مثل القصة والإخراج والإنتاج والتصوير والتمثيل وغيره ونذكر هنا برنامج المحاضرات الشهري الذي قدمه النادي لأعضائه مع بداية عام ١٩٩٥، وقد حاضر في هذا البرنامج مجموعة من المتخصصين وقدمت فيه محاضرات عن الديكور والسينما السورية وتقنية الممثل العربي، وتصميم المناظر السينمائية.

ولعل من إنجازات النادي الهامة أيضاً إقامة ندوة السينما العربية: إنجازات وتحديات، وذلك ضمن مهرجان القرين الثقافي الثاني، وهي أول ندوة من نوعها تشهدها الكويت، وقد ناقشت الندوة وعبر خمسة محاور إنجازات السينما العربية والتحديات التي تواجهها، وكان من حضور الندوة

دريد لحام ونور الشريف ود. درية شرف الدين ومحمد خان وداود عبد السيد، كما شارك في الندوة عدد من نقاد السينما العرب كان منهم سمير فريد، وبندر عبد الحميد، ومحمد رضا، وجان الكسان وعماد النويري، وقد ساعدت الندوة على تحقيق تواجد ثقافي وإعلامي كبير للنادي على المستوى المحلي والعربي (١٣) .

ونقف مع تجربة لمخرج تلفزيوني هو عبد الله السلمان يهوى القصص البوليسية وسبق أن قدم ثلاثة أجزاء من مسلسل بعنوان «الخطر معاهم» قبل أن يخرج فيلمه «منتصف الليل» قدمه كاتباً ومخرجاً ومنتجاً على النمط البوليسي نفسه، وهو يعتبر تحقيق هذا الفيلم مغامرة (١٤) كون السينما الكويتية لا تتمتع بجماهيرية أو لنقل ليس لديها أرضية ثابتة لدى المتلقي، ولكننا نأمل خيراً في الجماهير الخليجية.

والمعروف أن هذا المخرج صور فيلمه بالطريقة الرقمية.

وعلى ذكر السينما الرقمية نقول أنها تعتمد في مراحل تنفيذها المختلفة على ما وفرته الثورة الرقمية من تسهيلات أدت بالضرورة إلى إنتاج أفلام سريعة التنفيذ وقليلة التكاليف، في الوقت ذاته نقول أن الكويت كانت سباقة إلى إقامة أول دورة للسينما الرقمية فيها (١٥) .

وقد أقام نادي الكويت للسينما هذه الدورة تحت رعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أشرف عليها الناقد والباحث عماد النويري مدير نادي الكويت للسينما، وحاضر فيها المخرج اللبناني أسد فولادكار وتضمنت فعاليات الدورة دراسة العناصر المختلفة لصناعة الفيلم نظرياً وعملياً والاطلاع على جديد السينما الرقمية في مجالات التصوير والسيناريو والإخراج.

وتم خلال الدورة عرض مجموعة من الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة والتسجيلية ومنها الفيلم اللبناني «لما حكيت مريم» من إخراج أسد فولادكار، والفيلم الكويتي «المهرجون» من إخراج ناصر كرماني، إضافة إلى بعض الأفلام العالمية التعليمية ومنها «الليلة الأميركية» للمخرج الفرنسي فرانسوا تريفو عن المشاكل التي تواجه المخرج وفريقه أثناء التصوير، وفيلم «تايم كود» الذي صور في هوليوود بعدسة تصوير فيديو، كما عرضت مشاهد من فيلم «اني هوول» للأميركي وودي ألن كمثال للغة سينمائية كانت جديدة في حينها.

وضمن برنامج الدورة كانت هناك إطلالة على تاريخ الفن السينمائي العالمي مع عرض لمشاهد عن بدايات السينما في أوروبا، وتم الحديث عن تأثير الرقمية على تطور السينما عامة وعلى السينما العربية خاصة، في خضم الصعوبات التي تواجهها السينما العربية، وضمن برنامج الدورة أيضاً تم عمل تمارين على تصوير المشاهد وكيفية التعامل مع السيناريو وتحديد طريقة التصوير (١٦) .

أما عن فيلم «المهرجون» الذي عرض ضمن هذه الدورة للفنان ناصر كرماني، فهو فيلم تجريبي عن العلاقة بين الفرد والسلطة، ويمكن أن نقول أنه يجسد سينما جديدة لصراع قديم.

والمخرج يحمل ماجستير في السينما المستقلة من معهد ساوث هامبتون البريطاني، ويقول عن فيلمه:

يمكن أن تصنفه تحت عنوان مدرسة السينما البديلة لرفضه تقاليد السينما التجارية السائدة، وهو فيلم أكاديمي مستقل وتجريبي، أنتج باستعمال

تقنية السينما الرقمية الواسعة الانتشار حديثاً في أوروبا وأميركا في أوساط السينمائيين المستقلين، وذلك للتغلب على المعوقات الاقتصادية في صناعة السينما التقليدية الباهظة (١٧) .

من منطلق تجريبي، الفيلم يحاول ممارسة بعض نظريات الإخراج السينمائي وتجريب تطبيقات اللغة السينمائية التجريدية، ويدرس تأثيراتها في العرض السينمائي في طور عملية خلق معاني الفيلم الذي يتبنى من وجهة نظري وبشكل ليبرالي، قضية عربية اجتماعية وسياسية هي جدلية علاقات القوى والسلطة بين الحاكم والشعب، وبين الأفراد أنفسهم والآخرين من منظور نفسي وسلوكي.

«المهرجون» كمشروع أكاديمي هو نتيجة اهتماماتي المستمرة كمخرج بتطوير أدواتي الفنية والتحصيل العلمي ومتابعة كل جديد في مجال تطور التقنيات الفنية السمعية - البصرية للمسرح والسينما والتلفزيون.

القصة تدور حول فنان متواضع، هو المهرج، الذي يعيش في بلد شرقي ومجتمع متأجج سياسياً واجتماعياً، هذا الفنان يجاهد لكي يحقق ذاته ويحلم بإنجاز طموحاته عبر تكريس جهوده للفن الحقيقي، في الوقت نفسه، يحاول أن يبرهن على مشاعره العاطفية تجاه زميلة ممثلة معه في الفرقة المسرحية، ولكنها تهمله من أجل منافس آخر هو المخرج والمنتج المسيطر، إن ورطة المهرج هي في أن يقرر إما البقاء والكفاح مع فرقته المسرحية من أجل حبيبته ومن أجل فرصة ومستقبل أفضل، أو الرحيل والانسحاب.

أمام هذه الورطة العاطفية القاسية يلجأ المهرج إلى عوالمه الداخلية وأصوله وبيئته الشرقية طلباً للملاذ لروحه وعقله، في النهاية، ولو أن

المهرج هُزم من قبل منافسه الوحش الشرير المسيطر والمستحوذ على كل شيء، إلا أنه احتفظ بصفاء روحه وإنسانيته وقاوم بأن يصبح هو بذاته وحشاً لكي يفوز بما يطمح إليه (١٨) .

وهناك فيلم آخر عرض في الفترة نفسها للمخرج عبد الله المخيال جاء عنه (١٩) :

رحلة شاقة وطويلة بدأت من الكويت وانتهت في قلب آسيا الوسطى مروراً بتايلند والصين، بدأت عام ٢٠٠٠ وانتهت بداية عام ٢٠٠٢، قطع خلالها آلاف الكيلومترات وعاش وسط السهول والجبال بعربات بدائية، ليصور بكاميرته خلال تلك الرحلة ٤٥ ساعة يختصرها في ساعة ونصف الساعة في فيلم بديع قسمه إلى جزأين بعنوان «المغول رعاة السهول».

إنه المخرج عبد الله المخيال الذي حمل أجهزته ومعداته ذات صباح واتجه من الكويت إلى (منغوليا) تلك البلاد التي تبلغ مساحتها مليون و٥٦٥ ألف كيلو متر مربع، ويعيش بها ٢,٥ مليون نسمة، تبدو مثل كوكب منعزل عن الأرض عليه صبغة الفطرة ومحاطاً بالسكون والسحر والجمال، مثل اللوحات المتباينة بين الرمال والأنهار والسهول والجبال، مروجها الخضراء مترامية في الأفق، وأنهارها الجارية الصافية تخرق بخريرها سكون الطبيعة، وجبالها الشامخة مغطاة بثلوج الشتاء القارس.

عاش المخيال على تلك الأرض التي وصلها بعد أن مرّ بتايلند والصين لمدة ٧٠ يوماً على فترتين: الأولى علم ٢٠٠٠، والثانية بعد عام، ليصور بكاميرته الديجيتال ٤٥ ساعة اختصرها في النهاية إلى فيلم مدته ساعة ونصف الساعة، يسجل ويوثق من خلاله رحلته إلى تلك البلاد الساحرة

والغامضة، التي يعيش أكثر من نصف سكانها على مهنة الرعي وتربية الماشية التي تبلغ ٢٤ مليون رأس، منها مليونا رأس من الخيول، ومليون وثمانون ألف بقرة، وعشرة ملايين ونصف المليون من الغنم، وتسعة ملايين رأس من الماعز.

تتجول كاميرا المخيال لترصد طرق الصيد، وعادات السكان، ومناطق الرعي، وترويض الصقور والعقبان وتعليمهم كيفية صيد الذئاب والثعالب التي يعيشون من بيع فروتها، وثقافة وتراث بدو الصحراء، وديانتهم، وغيرها من الأمور التي ترصدها الكاميرا في مشاهد سريعة متتالية يتكامل بعضها مع بعض لتقدم لوحة فنية سينمائية (٢٠) .

وفي مجال الإخراج السينمائي الوثائقي نقف مع تجربة متميزة للمخرج عبد المحسن حيات وقدراته الإخراجية من خلال أفلامه الوثائقية «حرب الشوارع» و«هذا هو بيتي» و«بعد الاحتلال» التي أخرجها بقالب درامي.

يقول الناقد قاسم دشتي (٢١) .

وجدير بالذكر أن «حيات» يركز اختياراته على القضايا الإنسانية التي لا ترتبط ببعد إقليمي معين، وهو الهدف الذي يتوافق مع سياسة إدارة الثقافة العلمية في مؤسسة الكويت للتقدم العلمي والتي ينتمي إليها المخرج حيات.

فمثلاً فيلم «حرب من الشوارع» قد ركز على مسببات حوادث السيارات وأبعاد الدمار الذي يصيب البشر من جرائها، بينما ركز فيلماً «بعد الاحتلال» و«هذا هو بيتي» على الكوارث البيئية والإنسانية التي تخلفها الحروب من خلال تسليط الضوء على الغزو العراقي الغاشم لدولة الكويت وأثر الغزو على دور الرعاية والعجزة والمعوقين.

أما فيلمه الجديد «الحرب والسلام» فيعتبر خلاصة بحث وتجارب علمية وإنسانية وقد أخذ من المخرج ما يقارب السنة من البحث والتدقيق.

تدور أحداث هذا العمل الوثائقي حول الانتصارات الإيجابية والسلبية وكيف وظف الإنسان عقله في خلق الإنجازات والكوارث وهو الأمر الذي يقول عنه المخرج حيات، إنه هاجس البشرية وهو الحرب والسلام.

ويضيف المخرج قائلاً: لقد استهلك الموضوع كل جهدي، فالمشهد الذي لا يتجاوز عدة ثوان قضيت الساعات لإخراجه، وأحياناً كنت أضطر لإعادة اللقطة أكثر من عشرين مرة رغم خطورة هذه اللقطات ومثال ذلك لقطة تحليق الطائرات على ارتفاع لا يتجاوز المتر ونصف المتر، وقد كان الأمر مخيفاً بالنسبة لي إذ خشيت من التسبب في كارثة بسبب قيادة قائدي الطائرات على ارتفاع قريب من سطح الأرض وهو المتر ونصف المتر.

وعلى الرغم مـــن ارتباط موضوع هذا الفيلم بأبعاد إنسانية كثيرة وعامة وغير محصورة ببلد معين إلا أنني ركزت على خصوصية الكويت من خلال هذا الفيلم. فهو يجمع ما بين المشاهد التي أنجزت بتقنيات مطورة عن طريق الكمبيوتر والمشاهد الأخرى لتي توضح معالم الكويت وأشياء كثيرة مرتبطة بها (٢٢) .

المصادر والمراجع :

١ – عامر ذياب التميمي – المشهد السينمائي في الكويت – مجلة العربي – العدد ٥١١ – نوفمبر ٢٠٠١.

٢ – عبد الستار ناجي (السينما الكويتية رائدها «بس يا بحر» دراسة بمناسبة مئوية السينما – مجلة T. V العدد ٦ – تاريخ ١٩٩٧/١٠/٩.

٣ – موسى برهومة – مخرج «بس يا بحر» يتحدث عن أحلامه السينمائية – مجلة (الوسط) العدد ٤٤٥ – تاريخ ٢٠٠٠/٨/٧.

٤ – المصدر السابق.

٥ – المصدر السابق.

٦ – عماد النويري – اليوبيل الفضي لـ «بس يا بحر» – مجلة الكويت – العدد ١٥٢

٧ – المصدر السابق.

٨ – كتاب من تأليف خالد الصديق صدر عام ١٩٧٢.

٩ – أقيمت الندوة في مهرجان القرين الثقافي الثاني بالكويت عام ١٩٩٥.

١٠ – عامر ذياب التميمي – المشهد السينمائي في الكويت – مصدر مذكور.

١١ – المصدر السابق.

١٢ – عماد النويري – نادي الكويت للسينما و ٢٥ عاماً من العطاء – مجلة الكويت – العدد ٢١١.

١٣ – المصدر السابق.

١٤ – حنان حجاج – (في منتصف الليل) هل يكون مفاجأة السينما الكويتية – مجلة الكويت العدد ٢٤٧.

١٥ – عماد النويري – أول دورة للسينما الرقمية في الكويت – مجلة الكويت – العدد ٢٤٦.

١٦ – المصدر السابق.

١٧ - عماد النويري - فيلم تجريبي للفنان الكويتي ناصر كرماني - مجلة الكويت العدد ٢٤٨.

١٨ - المصدر السابق.

١٩ - الحسين البجلاتي - عبد الله المخيال: عشقي للطبيعة إثر فيلم «المغول رعاة السهول» - مجلة (الفنون) - الكويت - العدد الثالث والأربعون - يوليو ٢٠٠٤.

٢٠ - المصدر السابق.

٢١ - قاسم دشتي - فيلم وثائقي كويتي عن الإنجازات والكوارث الإنسانية - مجلة الكويت - العدد ١١٦.

٢٢ - المصدر السابق.

الفصل الثالث عشر

السينما في دول الخليج العربي

بدت إقامة صناعة سينمائية في الخليج نوعاً من الحلم بعيد التحقيق، بل إن البعض كان يطرح على الشباب الخليجي المتحمس سؤالاً يقول: ولماذا تريدون سينما خليجية، وهل من المعقول أن تقوم سينما منفصلة في كل إمارة ودولة؟

هذه الأسئلة وغيرها لها ردود موضوعية لدى العاملين في السينما الخليجية، ولكن المشكلة أن الدعم الحكومي للسينما - على عكس التلفزيون - لا يزال شبه غائب، فالأفلام المحققة قليلة وغالباً ما تكون بتمويل شخصي من صاحب الفيلم لإيمانه بالسينما لكن من غير التفكير في العناصر التجارية.. والدعم المطلوب في هذا المجال يتأكد بإنشاء الأندية السينمائية ودور العرض وإصدار المجلات والكتب والبرامج السينمائية، الإذاعية والتلفزيونية وإرسال بعثات للتخصص وإقامة المهرجانات والملتقيات.

ونستعرض في هذا الفصل واقع السينما في قطر والإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان والبحرين بالإضافة إلى مشاكل الإنتاج السينمائي في الخليج، خاصة وأن السينما الخليجية لم تنتج سوى أفلام روائية قليلة.

ومن المشكلات التي تواجه السينما في الخليج ما يتعلق بصناعة السينما أو بتجارة السينما أو بالفن السينمائي نفسه. وكان الإنتاج السينمائي في آخر اهتمامات المسؤولين مما أدى إلى عدم الاهتمام بإقامة معاهد أو كليات لتعليم السينما وإعداد الكوادر اللازمة لتحقيق الأفلام مع عدم وجود منشآت للعمل السينمائي، بالإضافة إلى مشكلات التوزيع التجارية.

وفي ملف السينما الخليجية الذي فتح أكثر من مرة على الفضائيات العربية حول غياب هذه السينما كان التركيز على أنه من المفروض في هذه الدول أن تكون سباقة للاهتمام بهذا القطاع الحيوي البالغ الأهمية.

وهل هناك بالفعل حواجز تحول دون قيام صناعة سينمائية في منطقة الخليج، وما هي احتمالات تجاوز هذه العوائق، وهل الأمر متوقف على القرار السياسي.

ولعل السينمائي والمخرج البحريني بسام الذوادي أقدر من غيره على استطلاع بداية ومسيرة السينما في الخليج خاصةً وأنه وضع دراسة ضافية عنها كانت إحدى الأوراق المهمة في مهرجان القرين الثقافي الثاني بالكويت عام ١٩٩٥ (١) .

كانت السينما في معظم دول الخليج لا تتعدى كونها عرض للصور المتحركة يشاهدها الجمهور ويتفاعل معها بشكل مبالغ أحياناً. وكان للاحتلال الإنجليزي دور كبير في وضع هذه الصناعة أمام الشعوب الخليجية وفتح أعينهم على إمكانية تسجيل تاريخهم على شرائط متحركة، فكان لشركات النفط الإنجليزية هذه المهمة التي في نفس الوقت كانت تسجيلاً لكل الفاعليات الإنجليزية في ذلك الوقت. وإقبال الجمهور عليها أعطاها صفة المتحدث

الرسمي عن هذه الدول وعن ما يجري على أرضها وذلك حتى نهاية الستينات وبداية السبعينات عندما نالت معظم هذه الدول استقلالها بدأت بالتفكير بإنشاء وحدات تصوير خاصة بها والتي لم تستمر إلا بعد ظهور التلفزيون ثم اندثرت في مواجهة الفيديو.

ولنستعرض بدايات السينما في دول الخليج باستثناء الكويت وقد أفردنا لها فصلاً خاصاً.

دولة قطر:

مثل باقي دول الخليج تملك دور عرض للمشاهدة فقط وليس هناك أي تحرك سينمائي مهماً كان إلا في منتصف عام ١٩٦٧ عندما صورت وزارة الإعلام فيلماً دراميا ملوناً مقاس ١٦ ملم بعنوان «الشراع الحزين» وهو من إخراج محمد نبيه (مصري) وتمثيل علي حسن وأمينة محمد وكانت مدة العرض ٦٢ دقيقة.

إلا أن هذه الدولة مثل المملكة العربية السعودية في منتصف السبعينات أصبح فيها بعض المهتمين بالسينما بشكل أكاديمي، فتوجهوا للدراسة في جمهورية مصر العربية والمملكة المتحدة وأميركا إلا أن معظم هؤلاء لم يعمل في مجال السينما بشكل رسمي، علماً بأن دولة قطر كانت تملك المعامل السينمائية. البسيطة وأجهزة المونتاج وبعض الكاميرات السينمائية ولكنها اقتصرت على بعض الأفلام التسجيلية القصيرة والأفلام الرياضية، وكانت هناك مشاورات بين بعض المهتمين بالسينما ووزارة الإعلام لانتاج فيلم سينمائي طويل خلال عام ١٩٨٩، لكنني لا أعلم ما هي تطورات هذا المشروع الذي أعتقد أنه لم يأخذ خطوة إيجابية.

وهناك إلى اليوم محاولات فردية من بعض الفنانين القطريين أمثال غانم السليطي وغيره لعمل فيلم سينمائي روائي لهذا البلد.

بقيت معلومة مهمة وهي أن أول فيلم تسجيلي طويل عمله الإنجليزي رود باكستر بالألوان بعنوان «قطر عام ١٩٦٠» يصف فيه الغوص وصيد اللؤلؤ ونهضة هذا البلد الهامة التي انطلقت بإنتاج البترول.

الإمارات العربية المتحدة:

لا توجد لدينا أي معلومات سينمائية عن هذا القطر سوى بعض المحاولات الفردية البسيطة والتي يحاول احتضانها الآن المجمع الثقافي بأبو ظبي وهو مجمع يهتم بكل أشكال التعبير الإنسانية من أدب وفن تشكيلي ومؤلفات وسينما وتلفزيون وموسيقى إلى آخر هذه الفنون وقد لعب هذا المجمع مع دائرة الإعلام بالشارقة دوراً كبيراً في مجال الثقافة السينمائية وذلك من خلال إقامة المهرجانات السينمائية المصغرة وطباعة ونشر المؤلفات الخاصة بالسينما والدعوة للملتقيات السينمائية ومحاولة لم شمل السينمائيين الخليجيين تحت مظلة واحدة وهذا ما تدعو إليه اللجنة التأسيسية للسينما في الخليج المنبثقة من دائرة الإعلام بالشارقة وهي خطوة جيدة ومحاولة تأمين مصادر إنتاج للسينمائيين الخليجيين من خلال دعم الأمانة العامة لدول مجلس التعاون الخليجي.

غير هذا اقتصرت دور العرض الموجودة في هذه الدولة على الأفلام الهندية بنسبة ٩٨ % والعربية والأجنبية بنسبة ٢% بحكم الكم الكبير من الجالية الهندية والباكستانية (٢) .

سلطنة عمان:

اقتصر النشاط السينمائي في هذه السلطنة على مجموعة من الدراسات السينمائية التي قام بها بعض الأدباء والمهتمين بهذه الصناعة أمثال السيد عبد الله حبيب وغيره، وقد أنتج عبد الله بعض الأفلام الدرامية القصيرة خلال فترة دراسته بأميركا وأيضاً هناك محاولات سينمائية فردية بعضها لم يكتمل تنفيذه إما بسبب عوامل إنتاجية أو تخاذل العاملين عليها، وهناك مجموعة من الأسماء التي درست السينما في مصر أمثال خميس الرفاعي وهو الملحق الثقافي بسفارة السلطنة بالقاهرة، ومال الله الذي يعمل حالياً في التلفزيون ومنصور عبد الرسول الذي يعمل هو الآخر بالتلفزيون، لكن أياً منهم لم يحقق عملاً سينمائياً يذكر سوى مشاريع التخرج الخاصة بهم.

لم يكن هناك إنتاج سينمائي محلي في البحرين، واقتصر الأمر على «مرسح البحرين» الذي أنشئ في عام ١٩٣٧. وأول الأفلام التي عرضها فيلم «وداد» لأم كلثوم ودور العرض البسيطة مثل سينما الزياني التي حضر افتتاحها الفنان الراحل حسن فايق عام ١٩٤٦ والتي راحت تتخصص في عرض الأفلام العربية، وسينما بن هجرس وسينما المحرق وسينما اللؤلؤ للأفلام الهندية والنصر للأفلام الأجنبية.

وفي عام ١٩٦٩ تأسست شركة البحرين للسينما لتوحد دور العرض وتبني دوراً جديدة للجمهور تعرض أحدث الأفلام السينمائية، ثم بدأت شركة نفط البحرين «بابكو» بتصوير بعض الأفلام الإخبارية القصيرة بين عامي ١٩٦١ و١٩٧١. وكانت هذه الأفلام كالجريدة السينمائية تعرض في دار عرض خاصة ببابكو أو للجمهور في الهواء الطلق في بعض القرى. وكان

أول من اهتم بهذا المجال في البحرين خليفة شاهين الذي كان يعمل كمساعد مصور في وحدة أفلام بابكو والذي توج طموحه بتأسيس «مؤسسة الصقر للتصوير» وذلك في عام ١٩٧١. وشاهين من مواليد عام ١٩٣٩، وأخذ دورات دراسية في التصوير لمدة عام في مدرسة أيلينج الفنية بلندن عام ١٩٦٥، وأصدر أول جريدة سينمائية كمصور لحساب بابكو عام ١٩٦٦. ويعتبر خليفة شاهين من أوائل العاملين في المجال السينمائي وقد حقق عدداً من الأفلام التسجيلية من خلال مؤسسته والتي عرضت في مهرجانات عالمية منها «صور جزيرة»، «أناس في الأفق»، «الموجة السوداء».

كما شارك فريق الإنتاج الأميركي التابع لشركة «والت دزني» عند تصوير فيلم «حمد والقراصنة» في البحرين وذلك عام ١٩٦٩.

ثم يأتي عبد الرحمن الرويعي الذي كان مبهوراً بالفن السينمائي ودفعه هذا الحب إلى شراء كاميرا سينمائية مقاس ١٦ ملم وبعض الأفلام الخام خلال السبعينات وكان يريد منتجاً لينتج له أفلامه التي كانت بسيطة في تكلفتها ولكنها مفعمة بالدلالات الإنسانية العميقة، وتحطمت أحلام هذا الرجل أمام عدم وجود منتج يدخل معه هذه المغامرة، فسافر إلى المملكة العربية السعودية للعمل وبقي هناك حتى يومنا هذا.

وهناك داراب علي الذي حقق بعض الأفلام القصيرة قبل أن يسافر إلى أميركا عام ١٩٦٩ ليدرس التصوير في هوليوود، إلا أنه لم يحقق شيئاً بعد ذلك وأفلامه كانت بالتعاون مع علي عباس الذي ظهر في تلك الفترة مع مجيد شمس. وحقق عباس وشمس أربعة أفلام درامية قصيرة وفيلماً تسجيلياً واحداً تتراوح مدة كل منها بين ١٠ إلى ٣٠ دقيقة وذلك في الفترة من ١٩٧٢

إلى ١٩٧٨ وهي: الغريب - انتقام - الرجال الثلاثة - غدار يا زمن - ذكريات الذي فاز بالجائزة الثالثة في مهرجان المحاولات السينمائية الشابة في طهران عام ١٩٧٩، حيث شاركت به وزارة الإعلام وهو فيلمهم التسجيلي الوحيد.

وفي عام ١٩٧٥، قدم بسام الذوادي أول أفلامه وهو فيلم «الوفاء» الذي تناول من خلاله مشكلة المخدرات ومدته ١٢ دقيقة صامت. ثم قدم الأفلام الدرامية القصيرة التالية: «الأعمى» ١٩٧٦ ناطق ٢٠ دقيقة - فيلم «الأخوين» ١٩٧٧ ناطق ١٥ دقيقة - «الأجيال» ١٩٧٧ ناطق ٢٠ دقيقة. درس الذوادي الإخراج السينمائي بالقاهرة ١٩٧٨ إلى ١٩٨٣، وحقق خلال تلك الفترة فيلم «القناع»١٩٨١، ١٦ ملم صامت دقيقتان ونصف، ويتناول الفيلم معاهدة كامب ديفيد وفيلم «ملائكة الأرض» ١٦ ملم ناطق، ٢٣ دقيقة، ١٩٨٣ كمشروع تخرج ويتناول مذابح صبرا وشاتيلا بشكل رمزي وأخيراً قدم فيلم «الحاجز» وهو فيلم روائي طويل ١٩٩٠، ١٢٧ دقيقة وقد قام بإنتاجه بالتعاون مع هيئة الإذاعة والتلفزيون بدولة البحرين ويعتبر أول فيلم روائي بحريني وقد شارك في عدة مهرجانات مثل القاهرة وتونس وسوريا وطوكيو وفرنسا.

في عام ١٩٧٦ كانت هناك محاولة لإخراج فيلم روائي بحريني بعنوان «الأحدب» من إنتاج وإخراج وتصوير إبراهيم جناحي، إلا أن وفاة شقيق المخرج عبد العزيز جناحي حالت دون إكمال الفيلم الذي ما يزال حبيس العلب بعد تصوير بعض مشاهده وكان ١٦ ملم.

معظم المحاولات السينمائية في البحرين منذ عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٧٨ كانت بواسطة كاميرات ٨ ملم وسوبر ٨ سواء الناطقة أو الصامتة،

ماعدا أفلام شركة نفط البحرين ومحاولة إبراهيم جناحي وكذلك الأفلام التي صورها خليفة شاهين كانت ١٦ ملم، ٣٥ ملم (٣) .

وقد أثار فيلم «الحاجز» آراء كثيرة في الصحافة العربية والصحافة السورية تحديداً بعد أن عرض في مهرجان دمشق السينمائي ومن هذه الآراء(٤) :

بين الحلم والاكتفاء بالتقوقع ضمن أطره الذاتية، والسعي لتحريره والخروج به إلى عالم الواقع، مسافة شاسعة محفوفة بالمخاطر استطاع مخرج البحرين الشاب بسام الذوادي اجتيازها بشجاعة منطلقاً بثقة بفيلمه الروائي الأول «الحاجز» من إنتاج ١٩٩٠، والذي شارك به ضمن عروض المسابقة الرسمية لفعاليات مهرجان دمشق السينمائي الثامن المنعقد في الفترة ما بين ٣٠/١٠ – ٦/١١/٩٣، وهي مشاركة بدت جريئة جداً بالمقارنة مع المنافسة القوية لصناع السينما القدامى المشاركين بثقل.

مولود البحرين السينمائي الأول هذا، تجربة وليدة تستحق التوقف عندها والترحيب بها بعناية ومنحها الرعاية والتشجيع الكافي للاستمرار، ولتعلن هذه التجربة بالخط العريض عن دخول البحرين إلى عالم الإنتاج السينمائي مع بداية العقد الأخير من القرن العشرين، وهو دخول قد يبدو متأخراً بعض الشيء، ولكنه تحقق أخيراً مع الانطلاقة الجديدة للطاقات البحرينية الشابة في طريقها لمواكبة المسيرة الفنية في العالم.

وعلى هامش المهرجان قال مخرج الفيلم: نحن نحاول أن نبدأ من المكان الذي انتهى إليه الآخرون، هذا هو هاجسي السينمائي العام الذي تبلور بأفكاره الأولى بفيلم «الحاجز» حيث حاولنا أن نقدم فيلماً يحمل فكراً سينمائياً

يعالج قضايانا بشكل متحضر وبشكل سينمائي وبناء سينمائي جيد، و«الحاجز» بما يطرحه يناقش الحواجز النفسية التي يصنعها الفرد بينه وبين ذاته وبين الآخرين وهي فكرة عامة أرى شخصياً أن العديد من أبناء جيلنا بشكل عام يعيشها بعمق ويعاني منها نتيجة الضغوط النفسية والاجتماعية وعدم القدرة على التواصل بشقيه الخاص والعام.

تجربة «الحاجز» الأولى باختصار كانت تحدياً كبيراً انطلاقاً من ثقتنا بأن لدينا القدرة والثقافة والفهم، وبتوجهنا للجمهور أردنا أن نثبت أن لدينا هذه الثقافة ونبلورها سينمائياً بشكل عملي (٥) .

ونقف مع رأي آخر في فيلم «الحاجز» يقول صاحبه (٦) :

استطاع الفنان بسام الذوادي أن يحقق الحلم السينمائي البحريني الروائي الأول عبر تجربته الإنتاجية والإخراجية لفيلم «الحاجز» لأنه لاقى اهتمام الجمهور والنقاد والسينمائيين على وجه العموم، لما يحمله من معالجة فنية ودرامية متكاملة ومتطورة، عكس فيها المخرج مقولته التي رددها في أكثر من لقاء ومناسبة بأنه يجب تقديم عمل فني يجسد فيه مستوى ما وصل إليه الآخرون وليس المستوى الذي بدؤوا به.

ويعالج الفيلم في إطار حكايته الدرامية مجموعة من الحواجز التي عبر عنها مؤلفو الفيلم، المخرج وكاتب القصة والحوار، على أكثر من مستوى.

الحاجز الأول والأساسي فيها هو الذي صنعه بطل الفيلم حسن «راشد الحسن» من خلال نظره إلى كل ما يحيط به عبر عدسة كاميرا الفيديو، حيث أصبحت عيناه لا تريان إلا ما تحدده العدسة، فنظرته غير شاملة ولا دقيقة، ولا يرى الألوان على حقيقتها بل كما تحددها العدسة.

والمستوى الآخر للحاجز يكمن في العوائق النفسية والمهنية التي اصطدم بها الصحافي مصطفى «إبراهيم بحر» الذي يعاني من رئيس تحريره رافضاً ما يكتبه من (حقائق)، إضافة إلى الحاجز الذي ارتسم بعلاقته مع والده، فهو لا يحبه لأنه لم ينس عراكاً قديماً حصل بينهما، كانت نتيجته هجره للبيت وإقامتهُ بشكل مستقل بعيد عن حنان الأب وحبه.

لم يقدم بسام الذوادي معالجة تقليدية، بل أخرج إلينا فكرته في عمل يتضمن الكثير من الإسقاطات الاجتماعية والسياسية عبر محاكاته لعناصر وبناء غير عادي، يحمل بين ثناياه الكثير من الهم الفني والحلم السينمائي، وهو الذي قال «الآن وبعد أن تحقق الحلم، ها أنا أقف أمام هذه الصناعة الجبارة ويتراءى أمامي ذلك السؤال الصعب: هل أنا مخطئ.. أم على صواب؟»، أقول للفنان بسام إذا كان يقصد بصوابه وخطئه مدى نجاحه في تقديم هذا العمل، فإنه كان على صواب حتماً، وتجلى هذا الصواب في تقديم عمل نظيف وجاد يطرح قضايا ثقافية وفكرية بشكل عميق وليس سطحياً، إنه كتب - فنياً - معالجة تصلح لكل زمان ومكان، فالمشكلة لا تزال قائمة، بل ومن الممكن أن تحدث في أي مكان من العالم، وعبر في هذا العمل عن رأيه الذي يقول إن «السينما تعالج النفس الإنسانية وتحاول أن تكشف عيوبها من أجل أن تقدر على معالجتها».

وقال أيضاً «فكرنا أن نقدم مستوى ما وصل إليه الآخرون، بحيث نقدم ثقافة وفكراً.. نقدم وعياً.. نقدم عملاً يؤكد أننا نستطيع أن نصنع سينما فيما لو توفرت لنا الإمكانيات المناسبة»، ولعل معظم الذين شاهدوا «الحاجز» عرفوا أنهم أمام إنجاز سينمائي هام إذا تمت (قراءته) بشكل موضوعي

ضمن سياق التجربة السينمائية الأولى، بل وحتى لو قُرئ أمام التجارب السينمائية العربية، لتوصلنا إلى نتيجة مفادها أن الفيلم مرسوم تقنياً وفنياً بشكل سينمائي ناجح، ويؤسس بشكل حقيقي لهوية سينمائية بحرينية وخليجية، فهو يقول: «نحن وضعنا لبنة أساسية للسينمائيين القادمين بأن يقدموا ثقافة وفكراً في أعمالهم، وكذلك وضعنا لبنة للرقابة مع السينما، فلم نخف الأشياء الممنوعة لأنها موجْودة».

ويقول الفنان إبراهيم بحر الذي يؤدي دور الصحافي مصطفى في الفيلم «حاولنا أن نقدم الشيء الذي يرضينا نحن الفنانين.. والجمهور سوف يتعود على النوعية الجيدة من الأفلام»، واعتبر أن مشاركته في العمل حلم قد تحقق، فعندما طرح الفنان بسام الذوادي إخراج هذا العمل وإنتاجه (أبدى الجميع استعدادهم لبذل قصارى جهدهم للمشاركة في العمل.. تاريخياً يحسب لهم ودون تفكير بأي شيء آخر).

وإذا كان الفنان بحر يأمل بألا (يكون فيلم الحاجز حاجزاً أمام أفلام سينمائية قادمة) فإنني أعتقد جازماً بأن هذا الفيلم هو طريق عريض أمام كل عشاق السينما في البحرين للشروع بتنفيذ أحلامهم.

«الحاجز» هو الأمل لتقديم سينما خليجية جريئة ومتطورة فنياً ودرامياً ولها هوية أنها فن ملتزم وجاد.. وجماهيري (٦) .

وفي عودة إلى الواقع والطموح في السينما الخليجية وإلى الخطوات المؤملة لتجاوز المعوقات وصولاً إلى صناعة سينمائية يقول الناقد عبد الله الجناحي (٨) :

الإنتاج التلفزيوني هناك مشاكل عديدة في هذا المقام.

إن الرؤية المستقبلية باتت مسألة ملحة للسينمائيين الخليجيين، وطرح الأسئلة الاستشرافية مثل إلى أين يجب أن نتجه سينمائياً؟ ما هي أنواع الأفلام التي من شأنها أن تدفع الحركة السينمائية في الخليج إلى الأمام مستقبلاً؟ وعلى سبيل المثال مازالت الرؤية المستقبلية لدى السينمائيين أنفسهم غير متفقة، فها هي رؤيتان لمخرجين بحرينيين وهما بسام الذوادي وخالد التميمي مختلفتان بالنسبة لمستقبل السينما في الخليج، ففي حين يرى التميمي بأن التركيز ينبغي أن يتم على الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة لأن التمرس فيها سيقود إلى نتائج جيدة بالتدريج وأن البدء بالأعمال الكبيرة واحتمال فشلها سيؤخر خطوات أخرى قادمة من بعدها، يرى الذوادي نقيض ذلك ويطمح للدخول في الإنتاج الكبير في الوقت الذي يؤكد فيه المخرج الكويتي خالد الصديق أن كل خريج يأتي في بدايته ويريد أن يصبح مخرجاً لفيلم روائي طويل، إن هذه النقطة تزعجني دائماً، إن بدء المسيرة بفيلم روائي طويل وفشله يعني الانتهاء إلى الأبد كمشروع مبدع سينمائي.

تعاني المنطقة من ندرة الدراسات والبحوث الميدانية أو النظرية التي تحلل واقع الثقافة السينمائية، بل تفتقد إلى الدراسات الجادة التحليلية والنقدية للتجارب الأولية التي نفذت سينمائياً ومن قبل الهواة والتي كانت ومازالت تبشر بوجود نواة طبيعية مؤهلة بأن تنمو، والأمر ينطبق على الأفلام الخليجية الروائية التي نفذت في السنوات الماضية مثل «بس يا بحر»، «الصمت» و«الحاجز» وبعض الأفلام القصيرة، فمعظم الدراسات التي نشرت حولها كانت انطباعية وتاريخية ولم ترتق إلى دراسات نقدية أو توضح المعوقات التي من شأنها عرقلة نمو الإنتاج السينمائي في الخليج.

ومن جانب آخر هناك قصور بحثي في متابعة المتلقي ومعرفة آراء المشاهدين حول توجهاتهم وميولهم ومستواهم الثقافي والمفاهيمي سينمائياً.

ومازالت المنطقة تعاني من النظرة المحافظة تجاه مشاركة المرأة في أي عمل فني (التمثيل المسرحي، التلفزيوني، السينمائي) وهناك ندرة كبيرة في العنصر النسائي في معظم دول الخليج نتيجة للقيم والتقاليد السائدة والتي تقع مسؤولية تحديثها وعقلنتها على عاتق وزارات التربية والتعليم والإعلام ومؤسسات المجتمع المدني.

تفتقر المنطقة إلى وجود الموازنات المالية الخاصة بالإنتاج السينمائي، سواء كانت حكومية أو من مؤسسات الإنتاج الخاصة، ورغم وجود مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك في دول مجلس التعاون الخليجي ومحاولات الأمانة العامة لمجلس التعاون بتأسيس نواة لصناعة سينما خليجية، إلا أن استراتيجيات هذه المؤسسات الرسمية غير واضحة وكذلك أولوياتها.

إن هذا المحدد المادي المانع في تحرك واقع السينما في الخليج يجب أن لا يكون عائقاً نحو التفكير الجدي من قبل السينمائيين للبحث عن وسائل أخرى محلية أثبتت نجاحها عربياً، أو الاستفادة من التجارب الناجحة في الإنتاج السينمائي المتواضع تكلفة والمبهر إبداعياً كالسينما الإيرانية الراهنة التي أنتجت العديد من الأفلام الرائعة والتي حصلت على نتائج كبيرة في المهرجانات العالمية رغم الظروف الاقتصادية والسياسية الصعبة المحيطة بها (٩) .

إن أندية السينما في الخليج رغم تواضع تأثيرها وحداثة تأسيسها إلا أنها من الممكن أن تأخذ على عاتقها مسؤوليات ذات تأثير ونتائج تراكمية

كبيرة من شأنها أن تساهم في النقلة النوعية المطلوبة سينمائياً، فاستمرار برامجها الموسمية في عرض الأفلام ومناقشتها مناقشة نقدية وتحليلية وإصدار النشرات والمجلات المتخصصة في الشأن السينمائي واحتضان المواهب الواعدة وإقامة المسابقات الدورية لأفلام الفيديو لهؤلاء الموهوبين المتحمسين لدخول عالم السينما.

إن كل هذه البرامج من شأنها أن تؤسس وعياً سينمائياً وجمهوراً متعاطفاً مع الفن السابع وضغطاً مؤسساتياً على أصحاب القرار في بلدان هذه المنطقة من أجل أن يضعوا ضمن أولوياتهم الثقافية سياسات وبرامج ويخصصوا موازنات من أجل تأسيس نواة أو تهيئة تربة صالحة لصناعة سينمائية واعدة.

وعن مشاكل الإنتاج السينمائي في الخليج قدم الناقد عماد النويري بحثاً مهماً كان من أهم بحوث مهرجان السينما العربية الأول في البحرين (١٠) .

المشكلات التي تواجه الإنتاج السينمائي الخليجي كثيرة ومتنوعة، فهناك مشكلات تتعلق بالصناعة وأخرى تتعلق بالتجارة وثالثة تتعلق بالفن، في ما يخص الجانب الصناعي فإن دول الخليج عندما بدأت مشروعاتها التنموية بعد ظهور النفط ثم الاستقلال، كان الشغل الشاغل لها هو إقامة مشروعات البنية التحتية، ولم يشغلها كثيراً إقامة منشآت سينمائية مثل الاستديوهات والمعامل.. ويعني ذلك أن السينما كإنتاج وكصناعة كانت ومازالت ضمن المشروعات المؤجلة، ونستثني من هذا التفسير دولتين هما السعودية والكويت، فالأولى لم تدخل السينما في حسابات خطتها التنموية لأسباب نعرفها، والكويت اتخذت بالفعل خطة تأسيسية لإنشاء مراقبة للسينما

مزودة بكافة المعدات السينمائية، بطاقة إنتاجية عالية تصل إلى إنتاج ثلاثين فيلماً في العام، إلا أن هذه المراقبة قد تم إغلاقها بفعل أسباب تعود إلى الغزو العراقي وتغير الأولويات.

ولأن الإنتاج السينمائي كان في ذيل قائمة الاهتمامات بالنسبة للحكومات في الخليج، فقد أدى ذلك بالضرورة إلى قلة الاهتمام بإقامة معاهد أو كليات لتعليم السينما وإعداد الكوادر اللازمة لتحقيق الأفلام، ويعني ذلك أن الكوادر الموجودة أصبحت منشغلة بأمور ليست لها صلة بالسينما، ونقص الكوادر مع عدم وجود منشآت لازمة للفعل السينمائي قد أديا بالضرورة إلى تردد المؤسسات الفنية الخاصة في الخوض في مجال الإنتاج السينمائي، ولو حدث اهتمام رسمي على مستوى المؤسسات الخاصة بإنتاج الأفلام، فإن هناك مشكلة التوزيع (مشكلات التجارة) فحتى لو تمت زيادة دور العرض فيجب أن يؤخذ في الاعتبار الكثافة السكانية في الخليج (عدد سكان كل الدول الخليجية مجتمعة أقل من عدد سكان القاهرة في فترة الصباح) وإذا تم حل مشكلة التوزيع عن طريق فتح أسواق خارجية، فإن هناك مشكلة اللهجة، وإذا تم حل مشكلة اللهجة عن طريق الدبلجة أو الترجمة أو التعود، فستبقى مشكلات الفن وهي الأهم والأخطر من وجهة نظري، وأقصد هنا بمشكلات الفن الأفكار أو المقولات أو الموضوعات الخاصة بالأفلام وكيفية صياغتها فنياً، ومساحة الحرية المطلوبة لتوصيل هذه الصياغات إلى الجمهور (١١) .

في الخليج يوجد مبدعون لكن تتدخل أحياناً يد الموروث الاجتماعي لتمنع وتحجب وتشجب، وتتدخل أحياناً يد الرقابة، وتغير وتبدل وتمنع أيضاً، وأحياناً ثالثة تتدخل أيادي قوى مختلفة لا ترى من السينما سوى أنها عمل من أعمال الشيطان.

إن الإنتاج والتمويل أقل الأمور أهمية بالنسبة للإبداع والإنسان، ومن المهم ونحن نتحدث عن مشكلات الإنتاج السينمائي في الخليج أن نسأل ماذا نريد أن نقول من خلال هذا الإنتاج؟ وهنا تأتي مشكلة المشاكل لأن الجهات العربية المسؤولة تريد من السينما أن تخاطب الناس بما يحقق مصالحها، والجهات المسؤولة سواء في الخليج أو في بقية الدول العربية مازالت تنظر إلى السينما على أنها مجرد تسلية ويمكن الاستغناء عنها بوسائل أخرى، كما أن الجهات المسؤولة لا ترغب في أن تكون السينما مرآة كاشفة للعيوب وأوجه القصور، ولا يعني ذلك أننا نحب السينما والحكومات تكن لها الكراهية وإنما كلٍ منا يحب السينما بطريقته الخاصة، وواقع الأمر أن مشكلات السينما لم تعد تلك المشكلات التقليدية التي درجنا على الإشارة إليها، كما أن الموضوع قد تجاوز حكاية ما نحب وما تحبه الحكومات لأنه وبفعل التجاهل وبفعل التطور الذي هو سنة الكون وخلال العقد الأخير ظهرت مشكلات جديدة.

إذا عدنا إلى أرض الواقع فإن السينما في الخليج كما في بلاد العرب الأخرى، ليست في حاجة ملحة لهذه التطورات المتسارعة لكي تستمر وتحقق أفلامها الخاصة، وحتى تتم عملية حسم موضوعات تخص التبعية والإبداع والأصالة المعاصرة والخصخصة والعولمة وغيرها من القضايا التي يدور حولها الجدل، لتحديد موقع لنا على خارطة عالم متغير في كل شيء، حتى يتم ذلك وحتى لا نكتفي بالأسئلة، فإن هناك مقترحات كثيرة لتجاوز المشكلات التي تواجه إنتاج السينما في الخليج، ويمكن في هذا الصدد الاعتماد في المرحلة الأولى على الإنتاج المشترك بين دول مجلس التعاون

وبعض الدول العربية ذات التاريخ السينمائي الطويل في مجال الإنتاج السينمائي، كما يمكن الاستعانة بالخبرات العربية والأجنبية لإقامة صناعة سينمائية متطورة.

ويمكن أن تلعب التلفزيونات الخليجية دوراً كبيراً في تشجيع إنتاج أعمال سينمائية تسجيلية أو روائية، ويمكن إنشاء مركز للتدريب في إحدى الدول الخليجية يكون بمثابة نواة لإنشاء معهد للسينما، ويمكن الاتفاق بين دول مجلس التعاون الخليجي لإنشاء مؤسسة للإنتاج الفيلمي المشترك، مثل مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك، ويمكن البدء في تدريس مادة خاصة بالتذوق السينمائي في المراحل المتوسطة من التعليم، إعداد جيل يتذوق السينما بطريقة مختلفة..

ويمكن الاكتتاب في شركة خليجية كبيرة للإنتاج السينمائي تقوم بتقديم قروض ميسرة لإنتاج الأفلام.

يمكن دعم اللجنة التأسيسية للسينما في الخليج حتى تستطيع أن تحقق أحلامها، ويمكن استحضار أحدث الأجهزة السينمائية في العالم من أجل صناعة سينمائية متطورة، ويمكن إرسال بعثات دورية لدراسة فن السينما في المعاهد السينمائية في الخارج، ويمكن فرض ضريبة قليلة على تذاكر السينما تذهب محصلتها لإنشاء صندوق لإنتاج أفلام متوسطة التكاليف من أجل تدوير عجلة الإنتاج، ويمكن نشر نوادي السينما في بقية دول الخليج لزيادة الوعي الجماهيري بأهمية السينما (١٢) .

ويروي الناقد عماد النويري تفاصيل تأسيس جمعية السينمائيين الخليجيين عام ٢٠٠٠ بعد ست سنوات من الجهود المتواصلة والاجتماعات

والتوصيات، ولكن المحاولة لم تحقق النجاح المطلوب وظلت تراوح في المكان (١٣) .

وقد أعلن عن قيام جمعية السينمائيين الخليجيين على هامش مهرجان السينما العربية الذي عقدت دورته الأولى في البحرين.

وكانت الاجتماعات قد ناقشت مسودة القانون الأساسي، حيث تم تعديل بعض البنود، وخاصة تلك المتعلقة بالعضوية، بحيث باتت تضم المخرجين السينمائيين، وخريجي معاهد السينما في كل التخصصات، والممثلين الذين شاركوا في عملين سينمائيين على الأقل، بالإضافة إلى المنتجين السينمائيين، والنقاد المتخصصين في السينما.

وقد تدارس الأعضاء المؤسسون المشاركون في الاجتماع من دول مجلس التعاون الست تصورات عديدة حول نشاط الجمعية في المستقبل، وكان يبدو أن الاتجاه السائد لدى الجمعية هو أن تكون جمعية مهنية، وذات فاعلية في مسألة الإنتاج عبر التعاون مع الجهات المختصة والشركات ذات العلاقة بصناعة السينما.

وقد تم انتخاب مجلس إدارة مؤقت مكون من سبعة أشخاص برئاسة المخرج الكويتي خالد الصديق، وعضوية المخرج بسام الذوادي، ويوسف فولاذ من البحرين، وخالد بدر من الإمارات، وسعد بورشيد من قطر، وعبد الله المحيسن من السعودية، وخالد الزدجالي من سلطنة عمان.

كما ضمت لائحة المؤسسين في عضويتها مخرجين وفنانين من الخليج العربي من أمثال الفنانة حياة الفهد، والفنان خالد النفيسي، والفنان إبراهيم الحربي،والفنان داوود حسين، والمخرج هاشم محمد، والمخرج عامر بزهير،

والمنتج صالح الفوزان، والفنان عبد المحسن النمر، ومن المؤمل أن يتم إشهار الجمعية طبقاً لقانون الجمعيات والأندية الموحدة في البحرين، كما تم الاتفاق على أن يكوْن نادي البحرين للسينما مقراً مؤقتاً للجمعية (١٤) .

وما يزال السينمائيون الخليجيون يعلقون آمالاً كبيرة على هذه الجمعية لتحريك بواعث نهضة سينمائية جديدة في الخليج.

ولابد من الإشارة إلى مسابقة (أفلام من الإمارات) التي انطلقت في عام ٢٠٠٢ من المجمع الثقافي في الكويت على مدى ثلاث دورات سنوية حيث تنظم على هامشها عروض سينمائية وتلفزيونية للأفلام الروائية والتسجيلية القصيرة، إضافةً إلى حلقات نقاش وندوات حول هموم السينما ودورها المؤثر والمهم في العالم.

إن شروط المسابقة التي كانت بسيطة وسهلة أتاحت الفرصة لأكبر عدد ممكن من الهواة للمشاركة، وكان أهمها أن يتناول الفيلم المشارك موضوعاً محلياً أو يشارك عنصر محلي في إخراجه، وأن يكون الفيلم مستقلاً بذاته، وليس برنامجاً تلفزيونياً، أو حلقة تلفزيونية لبرنامج متسلسل، وألا تتعدى مدته ستين دقيقة.

وقد شارك في الدورة الثالثة مثلاً ٢٥٠ فيلماً عربياً.

الأمين العام للمجمع الثقافي محمد أحمد السويدي، الذي رعى هذا النشاط منذ البدء وتبناه، دفع قدماً على طريق ترسيخ المسابقة وتفعيلها عربياً وعالمياً، وقال إنه تواق لكي تكون المسابقة «عكاظ سينمائي» تشهده أبو ظبي كل عـام، وهذا ما بدأ يتحقق بفضل حضور حوالي ٢٥ دولة في الدورة الثالثة (١٥) .

وضمن برنامجها الذي يحمل اسم (ملفات السينما العربية) تقوم القناة الأولى في فضائية (أوربت) بطرح العديد من القضايا والإشكالات التي تهم صناعة السينما في المنطقة العربية وقد طرحت سؤالاً يقول لماذا لا توجد سينما في بلدان الخليج.

طرحت هذا السؤال كمدخل لفتح ملف غياب صناعة سينمائية في دول كان من المفروض أن تكون سباقة للاهتمام بهذا القطاع الحيوي البالغ الأهمية، فما هي أسباب ومبررات غياب بلدان فاعلة في حقول المال والاقتصاد عن قطاع السينما كواجهة للإعلام المتقدم؟

فكرة الاستثمار في السينما ليست جديدة بالنسبة لرجال المال في الخليج، لكن هذا الاستثمار لم يتم في عين المكان، بل اتجه إلى مراكز إنتاج في بلاد مجاورة، حيث تم تمويل وتبني مشاريع أفلام خارج المنطقة بدل أن يتركز الاهتمام على بناء قاعدة سينمائية في بلدان الخليج.

بشكل غير مسبوق على مستوى الفضائيات العربية، سارعت القناة الأولى إلى إجراء حوار موسع مع عدد من المهتمين بالمجال السمعي البصري في الخليج بمن فيهم مخرجون وكتاب سيناريو وأطر عاملة في التلفزيون وسينمائيون يواجهون حالة من الانتظار والترقب، ومنهم من يلجأ إلى العمل في المسلسلات أو تصوير أغاني «الفيديو كليب».

هل هناك بالفعل حواجز تحول دون قيام صناعة سينمائية في المنطقة؟ وما هي احتمالات تجاوز هذه العوائق؟ هل الأمر متوقف على القرار السياسي، وعلى سقف الحريات الذي يحدد فضاء الفعل والإبداع؟

بمعنى آخر، إذا توفرت القناعة بضرورة وجدوى الشروع في تمويل وإنتاج أفلام خليجية، فما هي إذن شروط بناء صناعة سينمائية في هذه

البلدان؟ وبالتالي ما هي الأولويات من وجهة نظر المهتمين؟ فهل هي تأسيس قاعدة للسينما، هل هي بناء استوديوهات على أحدث طراز وبمواصفات متطورة؟ هل هي تكوين أطر تتمتع بمؤهلات عالية قادرة على الإبداع والمنافسة.

وانطلاقاً من فرضية تأسيس سينما خليجية، هل سيساهم ذلك في إنعاش التبادل على المستوى التقني مع أقطار عربية أخرى سواء منها سورية، أو مصر أو بلدان شمال أفريقيا حيث أبدى بعض المخرجين السوريين استعدادهم للقيام بتأطير سينمائيين خليجيين من جيل الشباب؟

إلى جانب هذه المحاور وفي سياق ملامسة مختلف جوانب ملف السينما في الخليج ليس كصناعة فقط بل كاهتمام جماهيري، تطرق الحوار لإشكالية التوزيع في كل بلد من دول الخليج، وكذلك حجم وطبيعة الجمهور المهتم بالسينما، إضافة إلى واقع دور العرض ونوعية الأفلام التي يقبل عليها المشاهد وذلك في إطار مناقشة شاملة لطبيعة تعاطي الجمهور بما في ذلك كل الفئات الاجتماعية مع السينما سواء كممارسة إبداعية أو كأداة للتواصل والثقافة العامة (١٦) .

وبشر الناقد السينمائي محمد رضا في مجلة المجلة في ربيع عام ٢٠٠٤ أن السينما الخليجية على الأبواب أو ذلك من خلال استعراض نماذج لأفلام ناجحة في السعودية والإمارات والبحرين وعمان والكويت (١٧) وذلك من خلال بانوراما تقول:

في البحرين، أنجز المخرج بسام الذوادي، فيلمه الثاني تحت عنوان «زائر».

في الكويت، يتم حالياً تصوير «منتصف الليل»، للمخرج عبد الله السلمان.

في عُمان، يحضر المخرج خالد الزدجالي، لفيلم روائي طويل أول، ولو أنه لم يستقر بعد على عنوان.

في السعودية، هناك ثلاثة مشاريع جاهزة، واحد منها للمخرجة هيفاء المنصور، الثاني من دون أن يكون ذلك ترتيباً معيناً، للمخرج عبد الله المحيسن، ويتبع الثالث المنتج صالح فوزان، الذي ينوي الانتقال إلى صف المخرجين.

وإذا ما أضفنا إلى كل هذا ٧٧ فيلماً روائياً وتسجيلياً قصيراً ومتوسطاً عرضت في مهرجان «مسابقة أفلام من الإمارات»، وحشد كبير من الرواد المهتمين بمتابعة هذه الأفلام، فإن الحصيلة لا غبار عليها، هناك حركة في منطقة الخليج تمشي في اتجاه تكريس السينما كوسيلة تعبير للمخرجين، كما كوسيط تجاري جديد.

والعلاقة بين أبناء الخليج العربي والسينما، كانت دوماً مثيرة للاهتمام، أولئك الذين أحبوا السينما ورغبوا في العمل فيها سريعاً ما أدركوا أن حبهم هذا لا يمكن أن يخلص إلى نهاية سعيدة، العقبات كانت، ولا تزال كثيرة، ونصفها يكمن في ما ليس بإمكان المخرج التحكم فيه، مثل إيجاد المنتج والممول وفرق العمل الخبيرة وتوزيع الفيلم أو بيعه، النصف الآخر يكمن في استعداداته التي كثيراً ما تكون ناقصة (١٨) .

وفي الدورات الثلاث لمهرجان الأفلام الخليجية تباينت موضوعات الأفلام المعروضة باختلاف الاختيارات المتاحة من الحرب في العراق، إلى القضية الفلسطينية، ومن الأفلام ذات الانعكاسات الذاتية، إلى الأفلام التي

تتناول أطرافاً من الحياة الخليجية وتعكسها.. ومن تلك التي تطرح أموراً ملحة أو آنية، إلى تلك التي ليست أكثر من موعظة.. من تلك المتعمقة، إلى تلك التي لا تزيد مساحتها عن فكرة.. هذا التنوع كله مهم، لكنه يحوي، بطبيعة الحال، الجيد والرديء، وما بينهما من ظلالات.

وليس صحيحاً أن النقاد يريدون من كل الأفلام أن تكون ذات نمط واحد، هو النمط الذي يعجبهم، بل كل ما يسعون إليه هو النمط الجيد بصرف النظر عن النوع والأسلوب والمضمون، وهذا «النمط الجيد» بطبيعة الحال، هو الأقل وجوداً وهو الحال نفسه في كل المهرجانات على اختلاف اهتماماتها.

إلى حد كبير، يشابه هذا الاهتمام الأجواء التي أحاطت بالسينما العربية البديلة في مطلع السبعينات وحتى نهاية ذلك العقد. حينها كان مهرجان قرطاج التونسي هو الاختيار الأول لتجمع السينمائيين العرب الباحثين عن تعبيرية غير تلك السائدة.أو لتطرح هموماً تتناول شوادن الساحة آنذاك(١٩).

وفي مهرجان نانت السينمائي عقدت بين المشاركين ندوة لمناقشة السينما الخليجية بين الآمال الجسورة والمصير المقلق(٢٠) ولكن الحوار مع الأسف، بقي في إطار الحديث عن مشاكل جمعية السينما والتلفزيون الخليجية حيث تبادل المنتدون الاتهامات دون الوصول إلى رأي مفيد.

وفي دراسة أخرى عن (السينما في الخليج.. الواقع والطموحات)(٢١) جاء في هذه الدراسة:

قراءة متأنية إذن للواقع السينمائي في الخليج تقول إن إجمالي ما تم إنتاجه من أفلام روائية على مدى مائة عام، هي عمر السينما في الخليج،

لايتجاوز خمسة أفلام روائية من مجموع أكثر من ٣٥٠٠ فيلم تم إنتاجها في الوطن العربي خلال الفترة ذاتها، وهو بالطبع عدد ضئيل للغاية، هذا غير أن بعض دول الخليج مازالت لا تعرف السينما على مستوى العرض، وحتى في حالة إذا ما عرفت العرض فإنه وطبقاً للإحصاءات المذكورة فإن حوالي نسبة ٩٠ % من الأفلام هي أصلاً مستوردة من الخارج.

والسؤال: لماذا لا توجد صناعة سينمائية في منطقة الخليج؟ وما هي أسباب قلة الإنتاج السينمائي سواء التسجيلي أو الروائي؟

للإجابة عن هذه الأسئلة توجهنا للسينمائيين في الخليج وكانت هذه الشهادات:

تحدث محمد ناصر السنعوسي وهو من المساهمين في تأسيس الواقع السينمائي في الكويت، وقد عمل مخرجاً ومنتجاً ومراقباً للبرامج، فمديراً للتلفزيون في الكويت، كما شارك في إنتاج فيلمي «الرسالة» و«عمر المختار»، يقول السنعوسي: «هناك خطأ شائع يقال في الوطن العربي وهو صناعة السينما.. لا توجد صناعة للسينما في الوطن العربي، هناك عناصر مهمة في الصناعة لا توجد عندنا، مثل صناعة الكاميرات مثلاً والمؤثرات وكل ما يمت للصناعة من تقنية حديثة، إذن نحن ننتج سينما ولا نصنع سينما، ولا توجد عندنا سينما في الكويت لأن العناصر الرئيسية غير متوافرة، لكن توجد مجموعة مجتهدة متحمسة من السينمائيين ساهمت وتساهم في وجود بعض الأعمال السينمائية التي قد نختلف في تقييمها، إلا أنها تبقى محاولات يجب أن نضعها في اعتبارنا، الأمر الحالي لمسيرة السينما في الكويت طبيعي جداً إذا ما وضعناه في حجمه الطبيعي، هذا الأمر إذا كان لايدعو للتفاؤل فإنه أيضاً لا يدعو للتشاؤم».

ويقول هاشم محمد الذي عمل في بدايته مصوراً سينمائياً وله عدة أفلام وثائقية منها «فنون» كما أنه مخرج فيلم «الصمت» ثاني تجربة روائية في الكويت:

«كثيرون يقولون أن التلفزيون قد سحب البساط من السينما، وأنا أقول أن التلفزيون وسيلة للعرض أما وظيفة الفن السابع فهي إيصال رسالة، وإذا حدث أن تناول التلفزيون مهمة إيصال الرسالة فإن ذلك يفتقد تلك الحرارة واللهب الحي الناجم عن مباشرة الاتصال بين الشريط وقاعة خاصة بالمشاهدين، ونظراً لإيماننا الشديد بالدور الحيوي الذي تلعبه السينما في تعزيز الهوية الثقافية والدفاع عنها، وحيث أن طبيعة الإبداع السينمائي تعتمد في الأساس على تضافر جهود جماعية بجوانبها الجمالية والصناعية والإدارية، دعونا نطالب بوجود هيئة أو مؤسسة للسينما».

أما خالد الصديق فيقول: «فيلم (الفخ) لعبد الرحمن المسلم كان محاولة جيدة، لكن مطلوب الاستمرار، ولدينا مجموعة من المخرجين الجدد عليهم يعقد أمل كبير في تنشيط الحياة السينمائية في الكويت، مطلوب من هذه المجموعة العمل بجد لإرساء دعائم السينما في الخليج، هناك مشكلة التوزيع، ومشكلة اللهجة، والحل هو توفير الدعم من الدولة للعناصر السينمائية الشابة، أو من خلال مؤسسات تتولى هذا الدعم، هذا إذا كان في نيتنا تقديم أفلام كويتية أو خليجية».

ويرى بسام الذوادي أن «صناعة السينما تحتاج إلى استديوهات ومعامل وأفلام خام وعدد هائل من المتخصصين في شتى المجالات السينمائية، لنستطيع القيام بفيلم يحاسب على إنتاجه كل من عمل في مجال

تخصصه، ونحن نقترح لزيادة رقعة التوزيع عمل إنتاج مشترك مع دول أخرى أوروبية أو عربية، حتى يجد المنتج منافذ أخرى، للتوزيع وزيادة رقعة التغطية وانتشار العمل الخليجي، كما أن دور مؤسسات الإنتاج الإعلامي كبير ومهم في عملية خلق أفلام خليجية، ومطلوب أيضاً أندية للسينما في الخليج لا يقتصر نشاطها على عرض الأفلام فقط وإنما تكريس الوعي السينمائي لدى الشباب المهتمين، من خلال الدروس السينمائية وإنتاج الأفلام القصيرة لهم، حتى لو كانت في البداية على شرائط فيديو» (٢٢) .

بقي أن نشير إلى أن اللجنة التأسيسية للسينما في دول مجلس التعاون الخليجي أنشأت جائزة باسم (جائزة الصقر الذهبي) منحت للمرة الأولى في ختام الدورة العاشرة لمهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٩٧، وقد جاء في بيان منح الجائزة (٢٣) :

إيماناً منا بشعار مهرجان دمشق السينمائي «سينما من أجل التقدم والتحرر»، وتأكيداً منا على الرغبة في تقديم سينما جادة ومغايرة، قررت اللجنة التأسيسية للسينما بدول مجلس التعاون الخليجي منح جائزة «الصقر الذهبي» لأفضل فيلم عربي في المهرجان لما يمثله الفيلم من قيمة فنية عالية من ناحية الشكل الفني، ومن ناحية الجرأة في طرح الموضوع الذي يرتبط بنبض الهم الاجتماعي والوطني، وقد تم اختيار الفيلم بناءً على توجهات اللجنة التي تسعى إلى تشجيع التجارب السينمائية العربية التي تقدم صورة مغايرة للسينما السائدة.

وقد منحت الجائزة للفيلم اللبناني الروائي الطويل «زينب والنهر» للمخرجة كريستين دبغي.

ملاحظة:

كانت مشكلة إعداد هذا الكتاب كثرة وليس قلة مصادره، إذ أن الكتب التي وضعت عن السينما العربية تكاد تصل إلى المائة كتاب، بالإضافة إلى آلاف الدراسات والمقالات والبحوث، وكانت قلة المصادر ما يتعلق بالسينما في دول الخليج ولهذا اعتمدنا بشكل تفصيلي على دراسات وتحقيقات وكتابات بعض النقاد البارزين الذين كتبوا عن هذه السينما، ونذكر على سبيل المثال لاالحصر: عماد النويري، وعبد الستار ناجي، وبسام الذوادي، وقاسم دشتي، وكوليت بهنا، ومحمد رضا، وأعداد كثيرة من مجلة الكويت.

المصادر والمراجع :

١ - بسام الذوادي - الواقع السينمائي في دول الخليج - ورقة بحث في ندوة (السينما العربية إنجازات وتحديات) - مهرجان القرين الثقافي الثاني - الكويت ١٩٩٥.

٢ - المصدر السابق.

٣ - المصدر السابق.

٤ - كوليت نعيم بهنا - الحاجز نقطة انطلاق مضيئة نحو سينما بحرينية - مجلة الكويت - العدد ١١٥.

٥ - المصدر السابق.

٦ - ثائر سلوم - فيلم الحاجز - هل ينجح برفع الحواجز أمام السينما البحرينية - مجلة الكويت - العدد ١٢٦.

٧ - المصدر السابق.

٨ – عبد الله جناحي – خطوات لتجاوز المعوقات وصولاً للصناعة السينمائية في الخليج – مجلة الكويت – العدد ٢٢٣.

٩ – المصدر السابق.

١٠ – عماد النويري – مشاكل الإنتاج السينمائي في الخليج – مجلة الكويت – العدد ١٩٩.

١١ – المصدر السابق.

١٢ – المصدر السابق.

١٣ – عماد النويري – جمعية السينمائيين الخليجيين – مجلة الكويت – العدد ٢٠٧.

١٤ – المصدر السابق.

١٥ – وليد قدورة – عكاظ سينمائي سنوي في أبو ظبي – مجلة المرأة اليوم – العدد ١٥٩ – تاريخ ٢ مارس (آذار) ٢٠٠٤.

١٦ – السينما في الخليج – حواجز قبل العرض – صحيفة الشرق الأوسط – العدد ٧٧٢٤ تاريخ ٢١/١/٢٠٠٠.

١٧ – محمد رضا – السينما الخليجية على الأبواب – مجلة (المجلة) – العدد ١٢٥٧ – تاريخ ١٤ – ٢٠/٣/٢٠٠٤.

١٨ – المصدر السابق.

١٩ – المصدر السابق.

٢٠ – ندى الأزهري – ندوة السينما الخليجية في (نانت) بين الآمال الجسورة والمصير المقلق – مجلة الوسط – العدد ٤١٩ – تاريخ ٧/٢/٢٠٠٠.

٢١ – عماد النويري – السينما في الخليج – الواقع والطموحات – مجلة الكويت – العدد ١٧٣.

٢٢ – المصدر السابق.

٢٣ – كوليت بهنا – دول مجلس التعاون الخليجي تقدم جائزة الصقر الذهبي – مجلة الكويت – العدد ١٧٤.

الفصل الرابع عشر

السينما في المملكة العربية السعودية

كانت الأفلام شبه ممنوعة قي المملكة العربية السعودية على المواطنين ولم تكن كذلك بالنسبة للغربيين ولشركات النفط الأمريكية الموجودة في البلاد، وخصوصاً شركة أرامكو، فكان هناك دور عرض مكيفة ومجهزة لموظفي هذه الشركات، وكانت السينما مجهولة تماماً لدى المواطنين حتى ١٩٦٥ عندما أمر الملك فيصل بإنشاء شبكة للتلفزيون تعرض البرامج الدينية والدراما المصرية بعد مراقبتها من السلطات وحذف ما هو غير مناسب عرضه على الجمهور. وقد لعب تلفزيون أرامكو دوراً كبيراً في نشر الأعمال الأجنبية المدبلجة والتي بدأ الجمهور من خلالها يعي أهمية وجود التلفزيون في المنزل للتسلية والإطلاع على عوالم أخرى لم يشاهدها من قبل.

إلا أن بعض الشخصيات الثرية كان لديها في الفترة التي سبقت ظهور التلفزيون دور عرض خاصة بها تعرض أفلام ١٦ و٣٥ ملم. وكانت معظم الأفلام ترد من جمهورية مصر العربية الأمر الذي يدعنا نقول بأن هذه الأفلام لم تكن لموظفي شركة أرامكو الغربيين، وكان الملك فيصل مثلاً قد اشترى نسختين من فيلم لورانس العرب واستمر الحال على هذا المنوال حتى بدأ ظهور سينمائيين في المملكة قي النصف الثاني من السبعينات، أمثال

محمد القزاز الذي حاول بناء مؤسسة سينمائية بكامل معداتها ولكن بسبب ظروف معينة ترك المجال السينمائي ليعمل مستشاراً في محطة «أم.بي.سي» في لندن، وهناك المخرج عبد الله المحيسن الذي صنع مجموعة من الأفلام التسجيلية المهمة في المملكة من خلال مؤسسته الخاصة. وأيضاً هناك عادل عبد المطلوب الذي درس الإخراج السينمائي في القاهرة وعمل فيلمه الأول بعنوان «ضاربة الودع» كمشروع للتخرج ولكنه ترك المجال وعمل في وزارة الإعلام السعودية لفترة بشكل إداري، وهناك الكثير من المهتمين بالسينما كصناعة وأداة تأثير صبوا هذا الاهتمام في النقد الصحفي ومناقشة الأفلام بشكل أكاديمي بعد مشاهدتها على أشرطة الفيديو من خلال الأندية الثقافية والعلمية.

وظلت السينما في المملكة العربية السعودية شبه غائبة على الرغم من وجود عدد من المتخصصين في علوم السينما، ولكنهم اتجهوا إلى أعمال التلفزيون والفيديو نظراً لغياب أي مشروع لصناعة السينما.

من هنا فإن العمل السينمائي المهم في المملكة هو تجربة المخرج عبد الله المحيسن الذي حقق عدداً من الأفلام الطويلة تقوم بالأساس على مادة وثائقية. فحقق عام ١٩٧٦ فيلمه الأول (تطوير مدينة الرياض)، ثم أتبعه عام ١٩٧٧ بفيلم (اغتيال مدينة) عن بيروت في الحرب اللبنانية الأهلية وقدم فيلم (الإسلام جسر المستقبل) عام ١٩٨٢ ... أما آخر أفلامه وأكثرها أهمية فهو فيلم (الصدمة) الذي قدمه في النصف الثاني من عام ١٩٩١.

والفيلم يدين العدوان العراقي على الكويت، وينتهي بالدعوة للإنعتاق من ظلم الطغاة أمثال صدام حسين.

وقد أثار الفيلم عند عرضه في الأندية السينمائية وفي المهرجانات السينمائية اهتمام المتفرجين، وكان المخرج قد وجد نفسه وسط الحدث وفي قلب الأزمة، بل إنه عايش هذا الحدث الخطير لحظة بلحظة وصاغ كل ذلك بأسلوبه ورؤيته وبلغته التي عرف كيف يخاطب بها وجدان وعقل العالم وانطلاقاً من هذا كله فإن فيلم (الصدمة) يتجاوز المفهوم التسجيلي أو الوثائقي إلى مفهوم أوسع وأشمل وأبعد، وإن كانت وسيلته الوثائق الحية والمشاهد المفزعة التي حدثت خلال أزمة الخليج التي هي أزمة الأمة العربية والأمة الإسلامية جمعاء، كما سنرى في هذا النص بالتفصيل.

ويقدم عبد الله المحيسن التجربة قائلاً:

«أسعى دائماً إلى أن تكون أعمالي الفنية ذات صبغة فكرية، ولا بد لها أن تحمل وجهة نظري وإحساسي حيال القضية الإنسانية المعاصرة ومن البديهي أن تتصدر قضايا الوطن العربي والإسلامي الكبير قائمة اهتمامي وتفكيري... مطلعاً إلى الإسهام الفعّال كفنان في كل ما من شأنه تحقيق الأمن والسلام والرفاهية للإنسان في كل بقعة على سطح هذا الكوكب الجميل».

ولد عبد الله عبد الرحمن المحيسن في مكة المكرمة عام ١٩٤٦ وتلقى تعليمه الأساسي في المملكة العربية السعودية وأتم دراسة المرحلة الثانوية في لبنان...

ثم التحق بجلستر كولج أوف ارت أند دزاين في بريطانيا، وأنهى دراسة المرحلة الأكاديمية بها خلال الفترة ١٩٦٨ - ١٩٧٢م وواصل دراسته في «لندن فيلم سكول» وحصل على دبلوم عالٍ في الإخراج السينمائي خلال الفترة من ١٩٧٢ - ١٩٧٥م والتحق خلال الفترة نفسها

بالأكاديمية الملكية البريطانية للتلفزيون حيث قضى ستة أشهر أخرى تدرب خلالها نظرياً وعملياً ودرس حرفة الإنتاج والإخراج التلفازي... وقد عمل خلال دراسته في المملكة المتحدة مراسلاً إعلامياً.. كما حصل على عضوية جمعية الفنون الملكية البريطانية للمصورين في لندن عام ١٩٧٥م.

عاد عبد الله عبد الرحمن المحيسن إلى المملكة العربية السعودية عام ١٩٧٥م حيث أسس الشركة العالمية للدعاية والإعلان وأنشأ أول استديو تصوير سينمائي في المملكة العربية السعودية بمدينة الرياض... كما انشأ أول استديو إذاعي متكامل على مستوى القطاع الخاص عام ١٩٧٦م. وخلال هذا العام طرح فكرة الإنتاج المشترك مع اتحاد الإذاعة والتلفزيون بجمهورية مصر العربية كحل عملي لتخفيض تكاليف الإنتاج، حيث أنتج باكورة المسلسلات التلفازية «اللهم إني صائم عام ١٩٧٦م» و «رمضان والناس عام ١٩٧٧»... وكان فيلمه «لوحات من التراث الشعبي» تعبيراً عن الصفات الإيجابية والعريقة التي يتمتع بها المجتمع العربي السعودي والكامنة في مخزونه التراثي.

وفي عام ١٩٨١م طوّر أقسام الإنتاج «بالعالمية» لكي تواكب أحدث الأساليب في فن التصوير والتسجيل والمونتاج بما في ذلك سيارة للتصوير الخارجي زودت بالأجهزة الحديثة التي تمكنها من أداء وظيفتها كاملة كأستديو متنقل.

وأشرف على إنتاج ما يزيد على (٢١٢) فيلماً تناقش القضايا الإسلامية والوطنية والتنموية برؤية فنية معاصرة وكان لتلك الأعمال اسهام إيجابي في التعبير عن الإنجازات الوطنية، بالإضافة إلى التوعية والتثقيف العام الموجه

لكافة القطاعات والأعمار، حيث تناولت جوانب العمل الوطني في مجالاته المختلفة، ومن بينها أفلام عرضت في معارض أقيمت في باريس ولندن، إضافة إلى عرضها من خلال التلفزيونات العربية والعالمية.

شارك عبد الله عبد الرحمن المحيسن بأعماله في مناسبات مختلفة عدة، عربياً وإسلامياً ففي عام ١٩٧٦م تم عرض فيلمه الأول «تطوير مدينة الرياض» في مؤتمر الاستيطان البشري الذي عقد في«فانكوفر» بكندا وقد حصل هذا الفيلم على شهادة خاصة من منظمة الأمم المتحدة تقديراً للأسلوب السينمائي الجاد الذي انتهجه المحيسن في إخراجه لهذا الفيلم وثيقة معبرة عن مراحل تطور مدينة الرياض والجهود التي بذلت للانتقال بهذه المدينة إلى مستوى حضاري متقدم.

وبدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية شارك في ندوة التخطيط الشامل للثقافة العربية... وضمت الدراسة التي ألقاها أمام المؤتمر إلى وثائق الجامعة العربية، كما ساهم في فيلم «السعوديين» الذي عرض في شبكة تلفزيون (سي.بي.سي) الأمريكية وشارك في التغطية الإعلامية للرحلة التاريخية التي قام بها صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن سلمان بن عبد العزيز ضمن رواد الفضاء على متن المركبة الفضائية (ديسكفري ٥١) حيث أنتج مجموعة من الأفلام الوثائقية لهذا الحدث الكبير.

وقد وجهت الدعوة للمحيسن للمشاركة بأعماله في المهرجانات الدولية التي أقيمت في كان، وبغداد، وقرطاج، ودمشق، والقاهرة، ومانيلا، وساهم في لجان التحكيم في مهرجان القاهرة السينمائي الثاني عام ١٩٧٨م،

ومهرجان الخليج الأول للإنتاج التلفزيوني ١٩٧٨م، كما تم اختياره عضواً في الاتحاد العام للفنانين العرب عام ١٩٨٧م بصفته رئيساً للجنة السينمائيين في الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون.

أما فيلمه الأول (اغتيال مدينة) فقد مثلت له الحرب الأهلية اللبنانية قضية هامة رأى أنه لا بد وأن يجسد تبعاتها في عمل فني يلقي الضوء على هذه المحنة التي ألمت بلبنان وحولت بيروت الجميلة إلى مدينة خراب ودمار وسفك دماء على مدى سنوات طويلة فكان فيلمه «اغتيال مدينة» الذي يعتبر من أفضل الأعمال الفنية التي سجلت أبعاد تلك الحرب وآثارها برؤية فنان منهجه يرفض العنف بأشكاله والحرب مهما كانت أسبابها، وقد تم عرض فيلم «اغتيال مدينة» عام ١٩٧٧م في مهرجان القاهرة السينمائي الثاني وحصل على جائزة «نفرتيتي» لأحسن فيلم قصير.

وعرض فيلم «اغتيال مدينة» في مهرجان الخليج الأول للإنتاج التلفزيوني وقد نال شهادة تقدير ومشاركة كما أعيد عرض الفيلم أكثر من مرة خلال المهرجان بناءً على طلب من الجمهور.

إذا كان فيلم «اغتيال مدينة» قد نبذ العنف والحرب والدمار انطلاقاً من الحرب اللبنانية فقد اختار المحيسن زاوية أوسع وأشمل تهم العالم الإسلامي كله لتنبثق منها فكرة فيلم «الإسلام جسر المستقبل» والذي جسد من خلال الفن السينمائي الإمكانيات التي تتوفر للعالم الإسلامي، وقدم صورة لحال العالم الإسلامي في نهاية القرن العشرين في زمن لا يتجاوز خمسين دقيقة شاهد الجمهور خلالها ٩٠٠ لقطة سينمائية مدعمة بالوثائق العالمية عن أهم القضايا التي أوصلت الأمة الإسلامية إلى حالها الذي هي عليه ومن جانبه

لخص الناقد الفني لصحيفة الشرق الأوسط في الخليج العربي (عدد ٦ مارس ١٩٨٣م) فكرة الفيلم في نهاية مقال له عن عبد الله المحيسن كرائد من رواد السينما في المملكة العربية السعودية قائلاً: فيلم «الإسلام جسر المستقبل» دعوة إلى الوحدة العربية الإسلامية ونداء إلى التضامن بعيداً عن الأيديولوجيات الغربية أو الشرقية التي لا تستجيب لحاجاتنا ولا لواقعنا وتراثنا وحضارتنا... ولذا فقد استخدم الفنان عبد الله المحيسن – ليدعم أراءه وتوجهاته – الوثائق التاريخية ليقيم إسقاطاً بين الأمس القريب واليوم، ويرينا محننا التي اكتوينا بها.

أما ناقد مجلة الإذاعة والتلفزيون المصرية فيوجز هذا الفيلم بقوله: الفيلم مهم للجمهور العربي نظراً للمعطيات التي يطرحها، فلم يتخذ أسلوباً فلسفياً، بل أكتفي باللقطات الفعالة حتى أنني قلت في بعض الأحيان لو أن المخرج اكتفى بالصور فقط ليصل إلى هدفه من غير تعليق لأنه بهذا حقق في رأيي عملاً سينمائياً متكاملاً من حيث المونتاج والصور التي تعبر عن الفقر والجوع والاختراع وإنتاج الأسلحة النووية، فالموضوع هام ومفهوم وواضح والأسلوب سينمائي حديث بحيث يدق المخرج على باب جديد من أبواب السينما السياسية (الإذاعة والتلفزيون العدد ١١ ديسمبر ١٩٨٣م).

كما أشاد عدد كبير من النقاد السينمائيين بهذا الفيلم شكلاً ومضموناً واحتفت به الصحافة العربية دون استثناء، إلا أن الجمهور العادي لم يتمكن من مشاهدة هذا الفيلم وغيره من أفلام عبد الله المحيسن بسبب عدم اهتمام أجهزة التلفاز بهذا النوع من الأعمال.

وكان لتفجر أحداث الخليج العربي وما نجم عنها من ردود الأفعال على المستويات العربية والإسلامية والعالمية، وكنتيجة مباشرة لما تعرض له

بلد عربي شقيق هو الكويت من غزو وتشريد ودمار وما ترتب على ذلك من آثار فقد وجد عبد الله المحيسن نفسه في وسط الحدث وفي قلب الأزمة وعايش هذا الحدث الخطير لحظة بلحظة.

وما أن انتهت العمليات الحربية وعاد أهل الكويت إلى أرضهم وانقشع الغبار عما حدث وانكشفت الصورة للجميع حتى بادر إلى استخلاص الأسباب والدوافع والنتائج لكل ما حدث منذ الثاني من آب / أغسطس ١٩٩٠ م وحتى عودة الأمور إلى وضعها الأول ولكن بعد أن تركت جروحاً غائرة في جسد الأمة العربية - الإسلامية، وصاغ المحيسن كل ذلك بأسلوبه ورؤيته في فيلم «الصدمة» الذي يعكس صورة صادقة لما يدور في وجدان وعقل فنان عربي تجاه أزمة عارمة وخطيرة غيرت كثيراً من المفاهيم وبعثرت الأوراق وأبانت أموراً كثيرة كانت خافية بما يمثله من تأثيرات على القناعات المترسخة في وجدان كل عربي وأفرزت واقعاً جديداً يحتاج إلى إعادة صياغة وبناء ما تهدم من الأمور التي كانت في حكم المسلمات غير قابلة للجدل أو المناقشة.

وانطلاقاً من كل ذلك فإن فيلم «الصدمة» يتجاوز المفهوم التسجيلي أو الوثائقي إلى مفهوم أوسع وأشمل وأبعد وإن كانت وسيلته الوثائق الحية والمشاهد المفزعة التي حدثت خلال أزمة الخليج التي هي أزمة العرب بل والأمة الإسلامية كلها.

وإذا كان فيلم «اغتيال مدينة» قد ألقى الضوء على بشاعة الحرب الأهلية وتمزيقها للبلد العربي الواحد، وإذا كان فيلم «الإسلام جسر المستقبل» قد طرح منهج لم الشمل الإسلامي ومواجهة العصر بروح إسلامية قوية فإن

فيلم «الصدمة» يدعو إلى استخلاص العبرة مما حدث للأمة العربية – الإسلامية والبحث عن المسببات الحقيقية والدوافع الكامنة التي أدت إلى احتلال الكويت لأنه يهدف إلى المطالبة بالبحث والتفكير فيما يجب عمله تجاه ما حدث، وضمان عدم تكراره، وإزالة المسببات التي أدت إلى زعزعة الأمن العربي، وشوهت الوجه الحضاري للأمة العربية، وزرعت بذور الفرقة والتشتت في نفس الوقت الذي تملك فيه الأمة العربية من المعطيات مايؤهلها لأن تكون واحة للخير والأمن والسلام.

ومن المقالات الكثيرة التي نشرتها الصحف حول فيلم «الصدمة» ماكتبه خليل التقي من دمشق بمناسبة عرض الفيلم في مهرجان دمشق السينمائي السابع ونشر في مجلة (المجلة) العدد ٦٣٢ تاريخ ١٨-٢٤ /٣/ ١٩٩٢ حيث قال:

عنوان الفيلم، الذي أنتجته الشركة العالمية للإنتاج السينمائي في الرياض وتوزعه مؤسسة عالم الصوتيات والمرئيات، مؤشر على محتوى الفيلم الذي يستغرق أربعين دقيقة.

حرب الخليج كانت صدمة للذات العربية والضمير الإنساني. يبدأ الفيلم بمناظرة ومقابلات مع مواطنين كويتيين تصور مأساة الكويت عند سقوطها في يد عساكر صدام حسين، ووقع الصدمة في نفوس شهود الحدث، جندي عراقي يقول أنهم أخبروه بأنه سائر في طريقه إلى فلسطين فإذا به يجد نفسه على حدود الكويت.وآخر يتساءل، لماذا أنا هنا؟

وتتوالى المشاهد، المعارك والحشودات وشخصيات الرواية، الملوك والرؤساء وما قالوه عنها وجه صدام حسين، مرعباً مهدداً، مناظر الأسرى

العراقيين يضحكـــون ويبشرون ويحثون الخطى إلى الأسر، لقد نجوا من الموت، ونجوا مما.هو أقسى من ذلك حكم صدام حسين.

وينقلنا المخرج تدريجياً إلى الجانب الآخر من الجدار، داخل العراق، وتنتقل معه صورة بدلاً من الكويتيين، نجد وجوه العراقيين، كالحة باكية، ومعهم هناك على الساحة تمتد جثث القتلى وأشلاء المركبات والمصفحات المهشمة.

من المسؤول.؟ الجواب واحد، وينتهي به الفيلم، صورة صدام حسين مرعباً ومهدداً يختلط بألسنة النيران.

ولقد وفق داود ميدمان في اختياره للموسيقى ودمجه الناجح للموسيقى التصويربة مع أنين الفنانة فيروز ونحيبها، بينما ظل خلل في كلام التعليقات على المناظر، وفي طريقة ألقائها التي جاءت وكأنها همسات محب متيم لاكلمات معلق سياسي يعالج أحداثاً ضخمة.

وهناك رأي آخر في فيلم الصدمة كتبـــه فهد مسعود اليحيا في مجلة (التوباد) العدد الرابع عشر محرم ١٤١٣هـــ يقول فيه:

إن فيلم «الصدمة » يقوم بالأساس على فن المونتاج بل هو نموذج فيه.

وأعتقد أن عمل المونتير فيه هو الفعل الخلاق فيه وهو لذلك يصلح للدراسة، والتحاليل في هذا الجانب إذ تميز الفيلم بالقطع السريع والمكثف واتزان الإيقاع الفيلمي بالانتقال من لقطة إلى أخرى تارةً عبر القطع المتوازي وأحياناً كثيرة حسب المونتاج البنائي، وكان الانتقال في الزمان والمكان السمة الغالبة فيه، وقد ذكر المخرج في الحوار الذي أعقب العرض أنه خرج بفيلمه هذا الذي تبلغ مدته ٤٠ دقيقة من بين أشرطة مصورة بلغت

مدتها ١٦٠ ساعة، وهذا يبين لنا أي جهد بُذل في عملية الانتقاء والقطع واللصق والتركيب، كما وضح أسلوبه بأن اللقطة عنده تعني حرفاً ومجموعة اللقطات تشكل جملة.

وهذا يذكرنا بمقولة «بودفكين» عن بناء الفيلم لقطة تلو لقطة مثل بناء الجدار.

وعمد المخرج إلى عرض المشاهد الختامية – وهي أجمل ما في الفيلم – مستعيناً بوسيلتين للزيادة من أثرها الدرامي فقد استخدم السرعة البطيئة لإظهار مشاهد الفجيعة والنواح وهي معبرة تماماً إذ أحسن استخدامها وتم ذلك في الفيلم موضوعنا فاختزنت ذاكرتنا الشحنة الشعورية المصاحبة والناتجة عن تلك الصور، وأثر العرض بالسرعة البطيئة ليس اعتباطيا فكلنا نشاهد على شاشة التلفزيون مشاهد من ألعاب القوى والجمباز وعندما نرى اللاعب يجري بسرعته الطبيعية تفوتنا ملاحظة نظراته المتوترة وأعصابه المشدودة واختلاج عضلات الوجه ولا نتبينها إلا عند إعادة عرضها بالسرعة البطيئة.

أما الوسيلة الأخرى فهي إلغاء «الصوت الفعلي» في تلك المشاهد والاكتفاء بالموسيقى أو التعليق أو إلغاؤها أيضاً وكان هذا استعمالاً موفقاً وذا أثر محمود حيث ترك للمتفرج فرصة استيعاب المشهد من خلال التركيز عل حاسة واحدة (البصر) وترك لخياله تخيل الصوت وأعطاه حرية تكوين الانطباع الخاص به وكان الصمت هنا أبلغ من ملايين الخطب.

شخصياً أرى أن جمال الفيلم وقوته تتمثلان في مشاهده الأولى والأخيرة وهذه المشاهد هي التي تحمل رسالة الفيلم.

ويكتب الناقد عبد الستار ناجي في مجلة (الكويت) العدد ١٢٩ رأياً في هذا الفيلم المتميز يقول فيه:

منذ الوهلة الأولى لفيلم «الصدمة» للسعودي عبد الله المحيسن، وهو يتعامل مع الموضوع بكثير من العمق والموضوعية، فيلم وطروحات تتجاوز التعصب والتطرف.. فلم يتعامل مع الوثيقة بحرفية عالية حتى تتحول إلى مقولة، والتي تتلخص في عـدة محصلات يأتي في طليعتها أن كارثة الشعوب هي الديكتاتوريات وتحويل الوثيقة إلى مقولة.. ليس بالأمر الجديد على هذا المبدع السينمائي، الذي استطاع أن يشد الانتباه، في منتصف السبعينيات، حينما حمل كاميرته، وذهب إلى بيروت ليقدم رائعته السينمائية، «اغتيال مدينة» تحفة سينمائية تمزج بين التسجيلية والوثائقية والروائية.. منذ ذلك اليوم واسم المحيسن يحتل الموقع البارز في ذاكرة نقاد الفن السابع عربياً ودولياً.

وهاهو المحيسن يشخص من جديد، يتجاوز اللحظة وانفجارها.. ويتجاوز العاطفة وتفاعلاتها.. والقلق ورهبته.. فالخطر الذي اجتـاح الكويت هو على بعد كيلو مترات قليلة من مملكته الحبيبة.. لقد تجاوز كل ذلك.. وراح يرصد الموضـوع بمساحة أكبر وشمولية أعم.. استلهم التاريخ.. وعاش لحظاته.. واستخلص العبر والدروس وحولها إلى مقولات، راحت تتداعـى وتتأكد مشهداً بعد آخر.. وفق حياكة رائعة وكتابة عذبة للمشاهد لقد كان لديه.. كم ضخم من المشاهد.. إلا أنه أصر على أن يظل الموضوع والقضية التي بين يديه، مترابطين ومتماسكين من أجل إثراء وتحقيق المقولة التي يريد الوصول إليها.

ومن خلال رصد ومتابعة لجملة من نتاجات سينمائية وتلفزيونية، عن أزمة الكويت والأيام الصعبة التي عاشتها، إبان الاحتلال العراقي الغادر،

نستطيع أن نقول بأن «الصدمة» للمحيسن، هو الفيلم الأهم، والأكثر موضوعية في التعامل مع هذا الحدث المجلجل، والذي سيظل حاضراً في ذاكرة الزمن والأجيال.. بالإضافة لفيلم «ظلال النار» للألماني «وارنر هيرتزوغ» وإن كان هذا الأخير يتعامل مع الأزمة من خلال «تيمة» حرائق آبار النفط وآثارها في البيئة.

وتحت عنوان لافت عن السينما السعودية طرحت (الشرق الأوسط) في عددها رقم ٩٣٨٣ تاريخ ٦ - ٨ - ٢٠٠٤ حكاية هيفاء المنصور، المخرجة السعودية: سعودية تتفوق في إخراج ثلاثة أفلام جريئة.

أما المسيرة المكثفة لهذه المخرجة فتقول:

قدمت ثلاثة أفلام سينمائية هي (من؟)، (الرحيل المر) و(أنا والآخر) وفيلمها الأخير يعالج قضايا التعدد الفكري في السعودية، حاز جائزتين دوليتين الأولى جائزة أفضل سيناريو في مسابقة أفلام من الإمارات (مارس / آذار ٢٠٠٤) والثانية فوزه بتنويه خاص في مهرجان روتردام للفيلم العربي في هولندا (يونيو / حزيران ٢٠٠٤) وتم عرض الفيلم في الولايات المتحدة، ومهرجان دبي الثقافي لسينما المرأة، ومهرجان فلاينج بروم العالمي لسينما المرأة في العاصمة التركية أنقرة، وكذلك بينالي السينما العربية في باريس.

تخرجت هيفاء، (٣١عاماً) وهي واحدة من ١٢ ابناً للأديب والشاعر السعودي عبد الرحمن المنصور، من الجامعة الأميركية في القاهرة سنة ١٩٩٧، حيث درست الأدب الإنجليزي المقارن، وكان عدد من أخوتها قد اشتغلوا في الأدب والفن والتمثيل وكتابة السيناريو والرسم التشكيلي، وقدمت

ثلاثة أعمال سينمائية وطغى على فيلميها الأولين (من..؟) و(الرحيل المر) عنصر التقنية الحديثة حيث وظفت تقنيات الديجتال في الإخراج، لكن رؤيتها كمخرجة سينمائية برزت بوضوح في الفيلم الثالث (أنا والآخر) واعتبر على نطاق واسع واحداً من أبرز التجارب السينمائية في الخليج العربي، مدة الفيلم ١٥ دقيقة، وتم تصويره في الإمارات، واستعانت بممثلين من الشباب هم: مشعل مطيري، طلال السداد، وصالح العلياني، وبالرغم من أن هيفاء لم تجد الأرضية الفنية التي تنطلق منها لتعزيز موهبتها إلا أنها تلقت دورة بالمراسلة لتعلم الإخراج قدمها معهد الفيلم في نيويورك.

على الصعيد الموضوعي كانت أفلام هيفاء تنطلق من أرضية معرفية واعية، فهي تناقش (قضايا) اجتماعية ووطنية إلى درجة أن بعض النقاد لاحظوا أن المخرجة كانت مسكونة بالهاجس الموضوعي أكثر من تقنيات الأداء والإخراج السينمائي وهو ما ترفضه المنصور، وكان فيلمها الأول (من..؟) قد أثار الجدل بعد أن اتهمت المخرجة بأنها تشجع على (خلع الحجاب) وهو أيضاً ما رفضته في حديثها لـ«الشرق الأوسط» معتبرة أنها ناقشت مفاهيم معرفية في الأساليب وأنواع التوظيف وليس في الأصل، ويدور الفيلم حول رجل ينفذ سلسلة من جرائم القتل ويتستر بالحجاب والنقاب.

وعرفت هيفاء بأنها جريئة وعنيدة، فهي تقول بإصرار «إن لكل شيء بدايات تحفز على ظهوره ونموه، ونحن مطالبون بإيجاد هذه البدايات وليس انتظار ظهورها قط».

ويمكن تلخيص قصة فيلمها الجديد من خلال الطرح المكثف التالي:

المشهد: وسط لهيب الصحراء يجد ثلاثة من المهندسين السعوديين أنفسهم تائهين بين كثبان الرمال ورمضاء الهجير، بعد أن قطعت بهم السبل للوصول إلى أماكن عملهم، ولأنهم يمثلون اتجاهات فكرية مختلفة، يدور بينهم الحوار فالجدال فالخلاف، أحدهم يمثل التيار الديني بصورته الأكثر تشدداً، والآخر يمثل الاتجاه الليبرالي بشكله المتطرف، أما الثالث فرغم أنه يميل إلى الليبرالية في أفكاره إلا أنه كان أكثرهم وسطية واعتدالاً، كان الخلاف محتدماً بين الرجلين الأولين، إلى درجة نسيا معها أنهما على وشك أن تبتلعهم الصحراء وتطويهم كثبان الرمال، فجأة يلتفتون إلى أنهم يواجهون مصيراً مشتركاً، وبينما كانوا يجاهدون لإخراج سيارتهم العالقة في الرمال كانت الكاميرا تلوح إلى رقم لوحة السيارة (و. ط. ن ٠٠١) في إشارة صريحة ومباشرة إلى أن الوطن يمثل الملاذ النهائي لأبنائه مهما تنوعت أفكارهم.

لم تكن الإثارة فقط في هذا الطرح الدرامي الجريء، ولا في التوظيف السياسي للنقاشات العامة، كما لم تكن نقطة الإثارة في أن هذا العمل يعترف ويمعن في الاعتراف بوجود تعدد فكري في بلد محافظ بل الإثارة في كون العمل خلفه مخرجة سعودية هي أول سيدة من هذا البلد تعمل في الإخراج السينمائي.

أخيراً نصل إلى ظاهرة جديدة في المملكة العربية السعودية بدأت مع مطلع القرن الحادي والعشرين الحالي وهي ما يمكن تسميتها (ظاهرة الفيلم الإسلامي) ولما كانت هذه الظاهرة جديدة فيمكن أن نقف معها بنوع من التفصيل مع الدراسة التي وضعها الناقد فهد الأسطاء والمنشورة في العدد ٩٢٧١ في صحيفة الشرق الأوسط بتاريخ ١٦ – ٤ – ٢٠٠٤.

لقد أجمعت المكتبات المرئية الإسلامية على تقديم ما يسمى الفيلم الإسلامي على أشرطة فيديو بعد أن كانت هذه الأعمال قد عرضت بطريقة يمكن اعتبارها الشكل الأقرب للسينما السعودية، إذ يتم عرض «الفيلم الإسلامي» غالباً وسط تجميع كبير ومنتظم لا يخفي تأثره وهو يشاهد شاشة كبيرة عن طريق (آلة العرض: البروجكتر) وكثيراً ما يعقب ذلك التفاف حول المخرج والممثلين للحديث والنقاش عن الفيلم وطرح الآراء والانطباعات حوله، لقد كانت رغم عفويتها أشبه بمؤتمرات صحافية تقام بعد عروض الأفلام كما هو الحال في المهرجانات السينمائية.

والحق أن هذه الظاهرة كانت نتاجاً طبيعياً ومنظراً لمفهوم فكري إيديولوجي محدد يقدم نظرته تجاه العديد من القضايا المعاصرة والحيوية، ومنها القضايا الفنية والإعلامية بتنوعاتها، وجاء «الفيلم الإسلامي» كمرحلة فنية ضمن عدة مراحل سابقة.

تحفل المكتبة المرئية الإسلامية بالعديد من الأفلام والمسلسلات الرسومية التي أعيدت دبلجتها، ومنها المسلسلات الشهيرة التي عرفها الطفل العربي من قبل، مثل سندباد والليث الأبيض وفلونة والبطل فارس وسالي وسنان وغيرها.

أما القفزة الأخيرة والمرحلة الحالية – مع استمرارية الإنتاج في المراحل السابقة – فهي التوجه إلى إنتاج أفلام درامية روائية تحتوي على عناصر الفيلم المعروفة وهي ما اصطلحنا سابقاً على تسميته بـــ«الفيلم الإسلامي».

وبالرغم من أنه كانت هناك تجارب سابقة ومتفرقة لصناعة فلم مثل العمل الكوميدي «نقابة اللصوص» الذي يمثل مجموعة مشاهد من قصص تراثية طريفة، إضافة إلى بعض المشاهد القصيرة التي كانت توضع كمقدمات لبعض الحفلات والمهرجانات، إلا أن البداية الفعلية لظاهرة «الفيلم الإسلامي» يمكننا اعتبارها في السنوات الثلاث الأخيرة حينما قدم المخرج الشاب عبد الله المديفر فيلم «اليتيم عماد» تزامنا مع أفلام أخرى قليلة مثل «الفتى أحمد» من إخراج عبد الله النجاشي والمأخوذ عن قصص الفتى أحمد في مجلة «سنان» الموجهة للأطفال على طريقة أفلام الكوميك.

وما يجعل هذه الفترة هي البداية الحقيقية لمرحلة «الفيلم الإسلامي» هو تتالي الأعمال وتتابعها خلل فترة ليست بالطويلة كان منها «الحقد الأبيض» للمديفر أيضاً «وبداية النهاية» و«سامحني يا أبي» لمحمد يحيى و«الصندوق الأسود» للمخرج المسرحي صبحي يوسف و«خيشان وشينان» لخالد المريشد و«حلم الكاراتيه» لعلي الشاطر و«مبدعون ولكن» لسليمان الغنيم و«وصايا فارس» لخالد العريض.

ويقول صاحب الدراسة:

من أجل تحقيق أكبر قدر من النجاح الفني لابد من أن يعمد القائمون على مثل هذه الأفلام إلى الاستفادة الكبيرة من التجارب الفنية السابقة والإطلاع على روائع السينما العالمية والسينما الإيرانية تحديداً، التي تعتبر الأنموذج الأقرب لمتطلبات «الفيلم الإسلامي» والعمل على تطوير الذات سواء على مستوى الإخراج أو كتابة النص من خلال التفاعل مع المؤسسات الفنية والدورات التدريبية.

الفصل الخامس عشر

سينما القضية الفلسطينية

تباينت الاجتهادات والاراء والتعريفات في ضبط مصطلح (السينما الفلسطينية) وبخاصة في الكتب التي وضعت عن هذه السينما، ومنها كتابان لعلهما الاهم في توثيق وتحليل وتقويم هذه السينما، اولهما (فلسطين والعين السينمائية) للباحث والناقد حسان أبو غنيمة، وثانيهما (السينما الفلسطينية في القرن العشرين) للباحث والناقد بشار ابراهيم.

فقدم الأول لكتابه بفصلين اولهما عن تأثيرات ثورة يوليو في السينما العربية وسينما القضية الفلسطينية وثانيهما عن تأثيرات حرب حزيران وحرب تشرين في هذه السينما قبل ان ينتقل الى رصد قطري سينمائي للقضية في البلدان العربية المنتجة، وفي القسم الأخير من الكتاب السينما الفلسطينية قبل عام ١٩٤٨ وسينما الثورة الفلسطينية، ثم القضية الفلسطينية والسينما العالمية، انتهاء إلى فيلموغرافيا افلام القضية الفلسطينية (١) .

اما مؤلف الكتاب الثاني فينهج منهجا مختلفاً واكثر تسلسلاً، بدءاً من الجهود السينمائية الفلسطينية قبل عام ١٩٤٨، والسينما الفلسطينية في الشتات بعد عام١٩٤٨، والسينما الفلسطينية في الأرض المحتلة،ثم السينما الفلسطينية

في التسعينات وصولاً إلى استخلاصات مهمة والى نشر فيلموغرافيا عن الافلام الفلسطينية المنجزة من عام ١٩٣٥ حتى العام ٢٠٠٠ (٢) .

قدمت بهذا للفصل الخاص بسينما القضية الفلسطينية للاشارة إلى الجهود الكبيرة التي بذلها هذان الناقدان في رصد هذه الصورة (المبعثرة) لهذه السينما وللاشارة إلى اهمية الكتابين كمرجع توثيقي دقيق لمسيرة سينما القضية الفلسطينية على مدار سبعين سنة كاملة ١٩٣٥ – ٢٠٠٥.

ومن المؤكد أن سينما القضية الفلسطينية، شأنها شأن القضية التي تعبر عنها، تغلبت عليها الحماسة أكثر من التأثير الفني، فكانت سينما تخاطب الوجدان بشتى الطرق في انتظار حل للقضية التي امتدت اشكالاتها على مدى أكثر من خمسة عقود من الزمن فكان من الضروري أن تنشأ سينما فلسطينية من صلب الثورة الفلسطينية نفسها، سينما تعبر عن وجهة نظر الثورة والوطن، وكان نشوء مثل هذه السينما يتطلب وعياً وإيماناً من قادة الثورة بأهميتها، غير أن هذا الوعي كان شبه غائب على الرغم من اهتمام الثورة بالنشاط الاعلامي؛ ومن هنا بقيت السينما خارج نطاق الاهتمام وبقيت مرهونة بحماسة ووعي بعض السينمائيين الذين تصدوا لصناعة سينما عن القضية الفلسطينية لايمانهم بعدالة هذه القضية ومنهم سينمائيون أجانب، بل أن السينما (الصديقة) إذا صحت التسمية حققت للسينما الفلسطينية وثورتها مكانة متقدمة لم تبلغها من خلال ابداعاتها التسجيلية والوثائقية ومثال ذلك أفلام (المخدوعون) و(كفر قاسم) و(عرس الخليل) و(العودة) و(حيفا) وغيرها.

السينما في داخل الأرض المحتلة تجسد ضرورة المواجهة في مستواها الحضاري وفي الدفاع عن المخزون الثقافي والذاكرة المستهدفة بالتدمير

والتشويه مما اوجب استنفار مجمل طاقات السينمائي هناك، وكانت حركته باتجاه تأكيد انتماء وعلاقة لها خصوصيتها بالمكان وباللحظة حيث يواجه الطمس والتبديد والاذابة والتهويد بخلاف حركة السينمائي خارج الأرض المحتلة التي راحت تؤكد الانتماء كموقف.

وفي مواجهة السينما المعادية نجد أن العرب يواجهون، فيما يواجهون من وسائل العداء والاستعداء التي يستخدمها العدو الصهيوني سلاحاً عصرياً ماضياً يخترق العقول والافئدة بلبوس حضارية يتسلل بها الى المتلقين بإثارة بارعة والوان زاهية، ممثلاً بكل ما أفرزه اجتماع مزايا الفنون البصرية والسمعية في فن واحد اسموه (الفن السابع)، حيث استغل قادة الحركة الصهيونية هذا الاكتشاف منذ نهاية القرن التاسع عشر، أي منذ قضية الضابط اليهودي دريفوس.

ويستعرض الفصل ابعاد المواجهة بين سينما القضية الفلسطينية وسينما البرنامج الصهيوني الذي عرف كيف يتغلغل إلى هذا المجال على الرغم من وجود تجمعات ووحدات سينمائية في المنظمات الفلسطينية لا تزال جهودها محصورة في اطار الوثائقي والتسجيلي من الأفلام.

اعتبرت السينما الفلسطينية (سينما نضالية).. وهي سينما لا يشترط ان تكون ناضجة او جمالية، بل ان جماليتها الخاصة مستمدة من الواقع النضالي الخشن، وليس من تاريخ السينما في العالم، وبالرغم من بريق الفكرة واتساقها مع الواقع الا ان نظرية (السينما النضالية) تكرس السينما الوثائقية والتسجيلية وتعتبر في الوقت نفسه نقيضا للروائية وتتحمس للاشكال غير المكتملة فنيا على اساس ان تلك الاشكال بديلة لاشكال السينما السائدة،

وضمن هذا المنطلق تزايد انتاج الافلام عبر المنظمات المختلفة، واصبح بمقدور السينمائيين الفلسطينيين العرب العاملين ضمن تلك الفصائل المساهمة على نحو فعال في المهرجانات السينمائية الدولية.

لقد كانت القضية الفلسطينية وثورتها الهاجس الذي سيطر على السينمائيين. وبشكل خاص الذين انتجوا افلامهم ضمن انتاجات المؤسسة العامة للسينما في سورية والعراق.

وارجع الانطلاقة الحقيقية للسينما الفلسطينية من خلال الاعمال التي قدمها سينمائيون فلسطينيون عرب من خلال دعم وانتاج مؤسسة السينما السورية، والاعمال السينمائية التي قدمها المخرجون الفلسطينيون من خلال الانتاج المشترك مع الدول الغربية (٣) .

وفي استطلاع بدايات السينما الفلسطينية نقول – كان للصورة المرئية حضورها وسطوتها منذ الخطوط الاولى للمؤامرة الدولية الكبرى على ارض فلسطين، وفي محاولة لجمع شتات ما تناثر في الكتب من سيرة للفيلم الفلسطيني وضع الكاتب تيسير خلف كتاباً توثيقياً مهماً عن مسيرة هذا الفيلم وما عاناه طيلة سنوات وجوده،جاء الكتاب بعنوان (دليل الفيلم الفلسطيني: ١٩٣٥ – ٢٠٠٠) وصدر عن مهرجان الشاشة العربية المستقلة في الدوحة عام ٢٠٠١، وفيه يظهر جهد الكاتب الذي لم يترك صغيرة ولا كبيرة ترد اليه من الكتب أو الدوريات او الوثائق الا وصنفها في كتابه .

ولاشك ان هذا الكتاب يعد مرجعاً لكل محبي الفن السابع الفلسطيني من محترفين وهواة، واتخذ تيسير خلف – بعد ان وضع مقدمة ضمت معلومات كثيفة ووافية طريقة ميسرة تعين القارىء على متابعة النتاج دون ملل او

تعب، فقد ابتدأ بذكر الافلام بتسلسل زمني واضح منطلقاً من اول فيلم فلسطيني انجز عام ١٩٣٥ ومتابعاً هذه الطريقة عبر السنوات اللاحقة لغاية عام ٢٠٠٠، ملخصاً في ذكره للفيلم قصته ومدته وجهة الانتاج ونوع الفيلم، وقد قدم المؤلف ٢١٤ فيلماً توزعت بين مخرجين فلسطينيين وعرب التزموا بخط القضية الفلسطينية، وفي نهاية الكتاب وضع خلف جداول وفهارس للافلام والجهات المنتجة وببليوغرافيا مختصرة لمخرجي الفيلم الفلسطيني بكافة انواعه الروائية والتسجيلية والوثائقية .

في مقدمته للكتاب يعرض الكاتب لرحلة العودة التي قام بها الشقيقان بدر و ابراهيم لا ما من تشيلي الى وطنهما الفلسطيني علم ١٩٢٦، وحاولا تأسيس استوديو سينمائي ولكن السلطات البريطانية لم تسمح لهما بذلك وقررت مصادرة اجهزتهما والات التصوير الخاصة بهما، فقررا اثر ذلك الهجرة الى مصر والاقامة في مدينة الاسكندرية واسسا هناك شركة (كوندور فيلم) التي انتجت اول فيلم روائي عربي بعنوان (قبلة في الصحراء)،

واستمرا في انتاج الافلام حيث بلغت افلاهما ٦٢ فيلماً، وتجربة هذين الشقيقين كان يمكن ان تشكل قاعدة صلبة لنهوض صناعة سينمائية فلسطينية لولا الاوضاع العصيبة التي كانت تمر بموطنهما في تلك الاثناء، وكأنه القدر الذي اراد ان تكون ارض فلسطين اول ارض عربية تصور سينمائياً وان تحول الظروف دون انطلاق اول فيلم عربي منها .

ويعرض الكاتب لبداية ظهور صالات السينما في فلسطين حيث يورد أسماء عدة صالات افتتحت في الثلاثينات ومنها: سينما الكرمل، صالة الاهلي، سينما البرج وصالة أبولو وغيرها، كما يتطرق لصحف تخصصت

بالفن السابع كصحيفة (الحقيقة المصورة) الصادرة في عكا عام ١٩٣٧ وتبعتها في الصدور صحيفة (الاشرطة السينمائية) التي كانت تصدر في مدينة القدس، ولقد سعت السلطات البريطانية المحتلة عبر قوانينها الصارمة الى منع أي نشاط سينمائي فلسطيني في حين انها فتحت هذا الباب على مصراعيه امام الوكالة اليهودية للهجرة كي تشوه على مزاجها حقيقة مايجري على الارض الفلسطينية (٤) وكان للجهود الكبيرة التي قام بها المخرج الفلسطيني ابراهيم حسن سرحان دورها في التأسيس لسينما فلسطينية ذات طابع خاص ويعتبر فيلمه عن زيارة الملك عبد العزيز الى فلسطين اول فيلم فلسطيني، حيث تم انتاجه عام ١٩٣٥ ويصور زيارة الملك وتنقله في المدن الفلسطينية بمرافقة الحاج امين الحسيني. وقد عرض هذا الفيلم في احد المصايف اثناء موسم النبي روبين وفي سينما (امبير) بتل ابيب، وقد قام سرحان بنفسه بتصنيع بعض الاجهزة التي تدخل في العمل السينمائي، بعدها اخرج فيلم (احلام تحققت) عام١٩٣٩ وفيلماً دعائياً بعنوان (أستوديو فلسطين) عام ١٩٤٦ لم يتمكن سرحان من اتمام فيلمه الروائي الاول (في ليلة العيد) فعرض هذا الفيلم عرضاً تجريبياً واحداً دون انجاز خاتمته، وبالتعاون مع الصحافي زهير السقا اسس شركة اعلانات تجارية اخذت على عاتقها انجاز اول جريدة سينمائية تعرض قبل الافلام الروائية في صالات السينما، وبعد نكبة ٤٨ لجأ سرحان الى الاردن حيث اخرج فيلماً بعنوان (صراع في جرش) ثم غادر الى لبنان وفي عام ١٩١٨ وبمدينة يافا، أي نفس مدينة سرحان يولد مخرج ثان كان من المؤسسين الاوائل للسينما الفلسطينية وهو محمد صالح الكيالي فقد اخرج فيلمه الاول (ارض السلام) عام ١٩٤٧، وبعد اكماله لدراسته في ايطاليا عاد الى الوطن وهو يحمل بين كفيه حلم انجاز

الفن السابع الفلسطيني، ولكن نكبة ٤٨ لم تمهله وهي التي قتلت له هذا الحلم، فهاجر الى القاهرة وعيناه ترقبان ارض فلسطين المغتصبة فأخرج فيلماً بعنوان (فلسطين الدامية) عام ١٩٤٩ وبعده انجز عشرات الافلام في مواضيع متعددة نذكر منها: فيلمه الروائي الاول (بنت الشاطىء) عام١٩٥٢، (المستقبل لنا)، (طريقنا طريق الثورة)،

(هذه فلسطين)، (بالسلاح عائدين)، (نحو المجد)، وفيلم طلائع العودة الى فلسطين) وظل هذا المخرج وفياً لارضه على مدى سنوات الثورة الفلسطينية منذ انطلاقتها، اما المخرج الاخر من هذه الفترة فهو صلاح الدين بدر خان وله الاسبقية في اخراج اول فيلم روائي فلسطيني حمل عنوان (حلم ليلة) عام ١٩٤٦ .

بعد انطلاق الكفاح المسلح في الستينات من القرن الماضي واصلت السينما الفلسطينية مشوارها المليء بالاشواك والدماء، ولم تعرف القضايا الكبرى للشعوب بتسجيل يومياتها عبر الكلمة والصورة ما عرفته القضية الفلسطينية من صبر وصمود وخلق للمستحيل، فبامكانيات بسيطة في تلك الفترة انجز المخرجون الفلسطينيون والعرب افلاماً تعد لغاية الان توثيقاً صورياً اميناً يظهر للاجيال كفاح ونضال الشعب الفلسطيني من اجل التحرير والخلاص، حيث رافق المصور والمخرج خطوات الثوار وعايشاهم في خنادق القتال وكانا عيناً مخلصة لواقع ما جرى على التراب والانسان الفلسطيني من جور وقهر وظلم، فسجلت كاميرا فلاديمير تماري بفيلمه (القدس) مشاهد مدينة القدس قبل وبعد حزيران ١٩٦٧ مركزاً على المظاهر الدينية وعارضاً لمشاهد التخريب وما لاقته المدينة المقدسة من تدمير على ايدي الصهاينة، ويعتبر هذا الفيلم اول فيلم فلسطيني ناطق باللغة الانكليزية،

وتماري احد ابرز الفنانين التشكيليين وهو من مواليد مدينة يافا أيضاً !!
ويعتبر رمزاً عربياً يستحق الاشادة وان يفتخر به أبناء وطنه، (٥) وتبرز في هذه الفترة الافلام التي انتجتها حركات التحرر الفلسطيني من قبيل فيلم (لاللحل السلمي) عام ١٩٦٨ من انتاج حركة فتح باشراف المخرج مصطفى ابو علي الذي يعود اليه الفضل بتاسيس (وحدة افلام فتح)، واخرج ابو علي بعدها ثلاثة افلام اخرى هي: (بالروح بالدم)،(عدوان صهيوني)،(والعرقوب)، وقد ساهم ابو علي مع السينمائين الفلسطينين في تأسيس (جماعة السينما الفلسطينية) التي انتجت فيلماً واحداً عام ١٩٧٣ عن مدينة عزة، واستمر في عطائه الفني الى عام ١٩٧٥ على طريق الثورة الفلسطينية فانتجت له الجبهة الشعبية فيلماً بعنوان (على طريق الثورة) عام ١٩٧١ وفيلم (اوراق سوداء) عام ١٩٧٩ وفيلم (الخيانة) الذي يوثق لرحلة السادات الى فلسطين المحتلة وماسبقها من تحركات مشبوهة ادت الى توقيع اتفاقية كامب ديفيد، وفي عام ١٩٧١ ينضم مخرج عراقي من مواليد البصرة هو قاسم حول الى قافلة السينما الفلسطينية،اما افلامه عن القضية الفلسطينية فقد كانت: (النهر البارد) عام ١٩٧١، (الكلمة البندقية)، (لماذا نزرع الورد .. لماذا نحمل السلاح ؟)، (بيوتنا الصغيرة)، وفيلم (لبنان – تل الزعتر)، وجميع افلامه عن القضية الفلسطينية كانت من انتاج الجبهة الشعبية، اما فيلمه (عائد الى حيفا) الذي كتب قصته الراحل غسان كنفاني فقد انتجته مؤسسة الارض للانتاج السينمائي، وحاز فيلمه (المجزرة – صبرا وشاتيلا) على الجائزة الذهبية في مهرجان دمشق السينمائي.

وفي عام ١٩٧٢ اخرج المخرج اللبناني رفيق حجار فيلماً بعنوان (الطريق) يقارن فيه بين حياة الفقراء في المخيمات الفلسطينية وحياة الترف

التي يعيشها الاغنياء، كما اخرج حجار عدة افلام منها: (البنادق متحدة)، (ايار – الفلسطينيون)، (الانتفاضة) وفيلم (مولود في فلسطين).

ويتواصل انضمام المخرجين لقافلة الصورة الفلسطينية الجريحة، فيخرج اسماعيل شموط وهو تشكيلي فلسطيني اربعة افلام كان اولها (معسكرات الشباب) عام ١٩٧٢ ثم افلام:

(ذكريات ونار)، (النداء الملح) وفيلم (على طريق فلسطين)، وبفيلم (ليلة فلسطينية) عام ١٩٧٢ يبتدىء مخرج عراقي وهو سمير نمر رحلته الملتزمة بالخط الفلسطيني ويخرج خلالها افلاماً هي: (الارهاب الصهيوني)، (حرب الايام الاربعة)،(لمن الثورة)، (رياح التحرير) وفيلم (كفر شوبا) الذي يصور فيه الرباط المقدس بين كفاح الشعبين الفلسطيني واللبناني في مقاومة الاحتلال، واخرج عدنان مدانات (تل الزعتر) عن الاحداث الدامية التي وقعت في هذا المخيم الصابر، بينما يكون فيلم (المفتاح) للمخرج غالب شعث هو اخر ما صوره الشهيد هاني جوهرية، ومن ابرز المخرجين العرب الذين التزموا ولازالوا بخط النضال الفلسطيني يقف المخرج العراقي قيس الزبيدي في طليعتهم بكل ما تعنيه هذه الكلمة، فمنذ عام ١٩٦٨ التزم الزبيدي بخط الثورة الفلسطينية واخرج عشرات الافلام منها: (بعيداً عن الوطن) عام ١٩٦٩، (نداء الارض)، (صوت من القدس)،(ملف مجزرة)،(واهب الحرية)، وفيلم (صوت الزمن الصامت) عام ١٩٩١ وفي عام ١٩٧٨ يتألق المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي العائد من بلجيكا عبر تصويره لعدة افلام كان اولها (الضفة الغربية.. أمل الفلسطينيين) وهو من انتاج التلفزيون البلجيكي ثم اعقب هذه التجربة بافلام لنفس جهة الانتاج السابقة كانت: (المستوطنات

الاسرائيلية قي سيناء)، وفيلم (الاشرفية)، وفي عام١٩٨٧ انجز فيلمه الروائي الاول (عرس الجليل) ثم (نشيد الحجر) عام ١٩٩٠، عاد خليفي الى غزة عام ١٩٩٤ حيث صور فيلمه الروائي (حكاية الجواهر الثلاث) .

كان لرسوم الشهيد ناجي العلي الساخرة حضورها في السينما الفلسطينية حيث جسدها المخرج محمد توفيق بفيلم (مسيرة الاستسلام)، ومن خلالها يوثق لاهم الاحداث التي حصلت على الساحة العربية منذ عام ١٩٧٣ ولغاية عام ١٩٧٩ ويبحث في انعكاسات هذه الاحداث على القضية الفلسطينية، واخرج محمد توفيق فيلماً تسجيلياً مميزاً بعنوان (ام علي) وهو يصور للحياة الشخصية لخنساء فلسطين ام علي التي اشتهرت بلقب ام الشهداء، حيث شاركت نضال الشعب الفلسطيني منذ ثورة القسام وقدمت جميع اولادها قرابين للثورة الفلسطينية، وكان للمغتربين الفلسطينين في اوربا حضورهم ايضاً على مساحة الفن السابع حيث اخرج جبريل عوض فيلماً تسجيلياً بعنوان (برلين المصيدة) يحكي عن اوضاع الفلسطينيين في برلين الغربية ومحاولة سلطاتها تجنيدهم لخدمتها .

وتستمر رحلتنا مع الفيلم الفلسطيني، بعد حصار بيروت ومجازرها التي جرت الويلات والمآسي على ابناء الشعب الفلسطيني من رواد هذه الفترة الجدد المخرج علي نصار القادم من قرية عرابة المحتلة، حيث أخرج أول أفلامه (حكاية مدينة على الشاطئ) ويصور فيه الخراب الذي أحدثه الاحتلال في مدينة يافا وكيف تم تحويلها إلى وكر للدعارة وتجارة المخدرات وما تعانيه العوائل. الفلسطينية هناك من مأساة حقيقية على أيدي الصهاينة، وقد استمر نصار في إخراج أفلام تحكي الألم الفلسطيني ومنها: (المرضعة)

و(درب التبانات)، وفي عام ١٩٨٤ أخرج مروان سلامة فيلم (عائدة) ويحكي عن طفلة فقدت جميع أفراد عائلتها أثناء الحرب في لبنان عام ١٩٧٦، كما أخرج فيلم (شجر الزيتون) عام ١٩٨٦، وصور محمود خليل في فيلمه (تيسير) الدرب النضالي لاحدى المناضلات الفلسطينيات الشابات وتم اخراج هذا الفيلم عام ١٩٨٤، وتركت المخرجة ليانة بدر بصمتها في تلك الفترة بفيلم عنوانه (الطريق في فلسطين) وتحاول من خلاله تبسيط القضية الفلسطينية والنضال من اجل فلسطين، وبتراجيديا قدرية يصور رشيد مشهراوي في فيلمه (جواز سفر) قصة زوجين فلسطينيين اضاعا جوازات السفر على نقطة حدود عربية – اسرائيلية حيث ينتهي الامر بالزوج مقتولاً على تلك الحدود، ويعتبر مشهراوي من ابرز مصممي الديكور السينمائي وقد اخرج العديد من الافلام منها: (الملجأ) عام ١٩٩٠ و(الساحر) عام ١٩٩٢، وبعد إخراجه لفيلمه المتميز (حتى إشعار آخر) انتقل مشهراوي إلى عالم الشهرة، ليواظب على إخراج الأفلام القصيرة مثل: (خلف الأسوار)، (توتر)، (رباب)، وفيلم (غباش) عام ٢٠٠٠.

من سوريا يطل المخرج محمد ملص بفيلمه (المنام) عام ١٩٨٧ وهو في هذا الفيلم يعطي الفرصة لاناس عاديين ليتكلموا عن أحلامهم وعن الوطن والكرامة ويركز على فكرة أن لا أحد يستطيع تجريد شعب لم يعد يملك شيئا من الأحلام. وفي عام ١٩٨٤ اخرج ناظم شريدة فيلمه الأول (نداء الجذور) وحاز شهادة دكتوراه في الإخراج السينمائي من جامعة براغ عن فيلمه (صيف فلسطيني حار) عام ١٩٨٧، وقد حاز هذا الفيلم جائزة مهرجان كارلونيفاري التشيكية وكذلك جائزة مجلة (قضايا السلم والاشتراكية)، وتتجح

المخرجة مي المصري عام ١٩٨٩ في تصوير مشاهد داخل الأرض المحتلة لتكتمل الصور لديها بعد غياب دام ١٤ عاما عن مدينتها نابلس عبر فيلم (أطفال جبل النار)، ثم واصلت عطاءها للفن السابع الفلسطيني بفيلم هو: (حنان عشراوي: امرأة في زمن التحدي) واخرجت عام ١٩٩٨ فيلمها (أطفال شاتيلا)، فيما حصل فيلم (بوابة الفوقا) للمخرجة اللبنانية عرب لطفي على الجائزة الفضية في مهرجان دمشق عام ١٩٩١، ويلاحظ في هذه الفترة ظهور أفلام تعاون في إخراجها اكثر من مخرج مثل: (على إمة.. لعب وألعب) لنزار وجلال حسن، (مقدمة لنهاية جدل) لايليا سليمان وجيس سلوم، (القدس تحت الحصار) لجورج خليفي وعمر سمارة وخليل التفكنجي، ويعد المخرج نزار حسن من أكثر المخرجين نتاجاً في هذه الفترة حيث اخرج: (سواعد الغد)، (النساء في عالم الرجال) (بيت لحم)، (استقلال) ثم فيلم (ياسمين) وقد حاز نزار حسن العديد من الجوائز الدولية (٦).

وظهرت علي ساحة السينما الفلسطينية بعد اتفاقية اوسلو وجوه جديدة كان لها خط يسير من حيث الجوهر في صلب القضية ولكنه في نتاجه اتخذ طريقة جيدة في التعبير الصوري والفكري، وقد كان لحركة المقاومة الاسلامية (حماس) دورها في رفد هذا الاتجاه فأنتجت فيلم (على حدود الوطن) عام ١٩٩٣ و(بيان من مآذن القدس) و(القدس – وعد السماء) عام ١٩٩٩ للمخرج جمال ياسين، وجميع هذه الأفلام تصور صمود الحالة الفلسطينية بناسها وترابها ووقوفها سداً منيعاً أمام المخططات الصهيوينة المجرمة. ويأتي فيلمان آخران من هذه الفترة ليسلكا درب الألم والصبر وهما (عرس سحر) و(نحن جند الله) للمخرج حنا مصلح، ومن نافذة التسعينات

يطل المخرج عز الدين اسماعيل بفيلمه التسجيلي (الحلم) الذي يرصد فيه الحلم الفلسطيني الذي لا ينتهي بالعودة إلى الوطن، وأخرج هذا المخرج عدة أفلام منها: الفيلم الروائي (غزة – ٢٠٠٦) و(النبع الجاف) وفيلم (العالم الآخر) عام ١٩٩٩، وتناولت الأفلام الفلسطينية المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع بكافة طبقاته، فظهر فيلم (الأيدي الصغيرة) للمخرج عبد السلام شحادة ويصور فيه قضية عمالة الأطفال قبل وصولهم إلى السن القانونية في قطاع غزة بعد اتفاق اوسلو، وتناول في فيلمه الآخر (النبع الجاف) قضية الزواج من الأقارب التي تنتشر في المجتمع الفلسطيني وما تجره من مشاكل صحية واجتماعية وكان فيلم (الظل) من آخر أفلام هذا المخرج حيث انجز عام ٢٠٠٠ ولعل الاسم البارز على الساحة الفنية في هذه الفترة هو اسم المخرج باسل الخطيب الذي أخرج عام ١٩٩٥ فيلم (قيامة مدينة) وهو عبارة عن ذاكرة تاريخية لمدينة القدس، وبفيلمها (فدوى... حكاية شاعرة من فلسطين) انتقلت كاميرا ليانة بدر لتوثق مسيرة وحياة الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان منذ مراهقتها وحتى ظهورها كرمز من رموز الوطن الفلسطيني وتمتزج سيرة فدوى في هذا الفيلم بمصير مدينتها نابلس، وقد اتبعت ليانة بدر هذا الفيلم بفيلم آخر هو (زيتونات) عام ٢٠٠٠، وتناولت المخرجة سهى عراف في فيلميها (فاطمة) و(قصتها) اللذين انتجا عام ٢٠٠٠ حكاية المرأة الفلسطينية مع الزمن الغادر وتجرعها لآلام الغربة والاحتلال (٧).

وقبل ان ندخل في تفاصيل مسيرة سينما القضية الفلسطينية لابد من التمهيد لواقع العرب في مواجهة خطر السينما الصهيونية:

يتزامن تسلل الفكر الصهيوني إلى فنّ السينما مع المؤتمر الصهيوني الأول (بازل – سويسرا، ٢٩ – ١٨٩٧/٨/٣١) عندما وافق المؤتمر بقيادة تيودور هرتزل على برنامج يدعو إلى (وطن قومي آمن ومعترف به قانونيا لليهود في فلسطين). كما يتزامن ذلك مع البدايات المبكرة لهذا الفن الذي أصبح فيما بعد من أكثر الفنون انتشارا وتأثيرا في العالم.

استغلّ القادة الصهاينة الأوائل هذا الاكتشاف منذ نهاية القرن قبل الماضي، أي أن عملية التسلل من خلاله، ثم الاختراق، وفيما بعد الاحتواء، تمتد على مدى مئة عام ، إذ حقّق المخرج الفرنسي جورج ميلييس عام ١٨٩٩، وبعد أربعة أعوام فقط من اختراع فن السينما، شريطاً وُضِعَ في خدمة أهداف الصهيونية، وهو عن قضية دريفوس المعروفة(٨)، ذلك الضابط اليهودي الذي طرد من صفوف الجيش الفرنسي بتهمة الخيانة، فاستُغلّت قضيته على اعتبار أنه يهودي، ولهذا لقي الاضطهاد، ومن هنا كان الدفاع الذي دافع به عنه الكاتب المعروف أميل زولا. وقد حظي هذا الشريط بإعجاب القادة الصهاينة الذين كانوا يدعون إلى تهجير يهود العالم (المضطهدين في كل مكان) الى (أرض الميعاد) في فلسطين(٩). وبهذا يكون هذا الشريط البداية الأولى لإعلان الصهيونية حربها على جبهة السينما، إذ كانت خطتها في هذا الميدان وحتى عام ١٩٤٨ عام إعلان كيان دولتها على ارض فلسطين العربية، تهدف إلى أمرين اثنين:

١ – التوجه إلى يهود العالم للهجرة إلى فلسطين.

٢ – إثبات ما اعتبرته الحق التوراتي في أرض فلسطين.

وكما أن الأفكار الصهيونية ما كان يمكن ان يقدر لها التحول إلى كيان سياسي دون مساعدة خارجية، كذلك السينما الصهيونية – وهي جزء من تلك

الافكار – ما كان لها أن تتوسع، وتنتشر في العالم وتخترق المهرجانات، وتسيطر على شركات الانتاج والتوزيع ودور العرض، لولا الدور الذي قامت به الامبريالية الغربية و(يهود الشتات)، لولا علاقة الصهيونية بالاستعمار، واستفادتها من حاجة الاستعمار الغربي إلى قاعدة في منطقة الشرق الأوسط، وكذلك استفادتها من المناخ الفكري والحضاري الذي خلّفته الامبريالية (١٠) .

أولاً – في السينما الصهيونية:

وتعتمد الصهيونية، في ميدان السينما، اساليب ووسائل مختلفة ومبتكرة لتضليل الرأي العام العالمي من خلال استراتيجية متكاملة داخل الكيان الصهيوني وخارجه، تمتد على مساحة واسعة من العالم، وتستخدم مناورات مدروسة وتقنيات متطورة، لتحقيق غاياتها واهدافها، الآنية والمستقبلية، ولهذا اوجدت مؤسسات سينمائية اقرب ما تكون إلى الشكل الرسمي داخل عدد من بلدان العالم.

ويقسم الذين درسوا السينما الصهيونية – على قلة الدراسات المنشورة حول هذا الموضوع – تاريخ هذه السينما إلى أربع مراحل زمنية رئيسية (١١):

١ – الأولى: بين إنتاج شريط قضية دريفوس عام ١٨٩٩ وعام ١٩٤٨،

٢ – الثانية: بين عام ١٩٤٨ (عام قيام الكيان الصهيوني) وعام ١٩٦٧ (عام نكسة حرب يونيو / حزيران).

٣ – الثالثة: بين عام النكسة وبداية الثمانينات.

٤ – الرابعة: وتبدأ مع عقد الثمانينات حتى الآن حين دخلت السينما الصهيونية مرحلة الاختراق الكبير لمهرجانات السينما العالمية والسيطرة

المباشرة، وغير المباشرة، على شركات الانتاج السينمائي، وبخاصة في هوليود التي يملكها، ومنذ بدايات هذا القرن، رأسماليون يهود، وهي شركات: (متروغولدين ماير – كولومبيا – وارنر – بارامونت – فوكس للقرن العشرين – يونيفرسال – يونايتد ارتيست)، اضافة إلى استقطاب عدد كبير من السينمائيين في العالم، لتحقيق افلام سينمائية وتلفزيونية لخدمة اغراض الصهيونية في الدعوة إلى (حق اليهود التوراتي) على ارض فلسطين وسد الطرق على الدعاوة العربية والحق العربي، وتحقيق التغطية المطلوبة لأية عملية عدوانية، أو هجوم توسعي، أو برنامج استيطاني، على حساب الأرض العربية، وعلى حساب حقوق الشعب العربي.

وحين تُرجمت بروتوكولات حكماء صهيون إلى العربية، تبين أن هناك ضمن وثائقها وثيقة تدعو إلى استغلال الفنون الجديدة وتسخيرها لمصلحة الصهيونية العالمية، فمن بين اربعة مقررات اتخذها المؤتمر الصهيوني الأول، خصص واحداً للثقافة والاعلام، ونصّ البند الثالث منه على (ضرورة نشر الروح القومية والوعي القومي بين يهود العالم وتعزيزها(١٢) ، وتنفيذا لهذا القرار، نشطت السينما الصهيونية منذ السنوات الأولى لنشوء هذا الفن، وبدئ باستخدام هذا (السلاح) في:١ – مخاطبة اليهود الذين عرفوا بـــ (يهود الشتات) للهجرة إلى فلسطين، ٢ – استغلال الأشرطة السينمائية في جمع التبرعات لصالح (اسرائيل)، ٣ – تبرير المجازر التي ارتكبتها العصابات الصهيونية (بعد الهجرة) بحق العرب.

وهكذا نجد أن مفهوم السينما الصهيونية تركز في البدء على أسس عامة، ثم تبلور فيما بعد، حسب مقتضيات الحاجة والضرورة والخطط الآنية والاستراتيجية الصهيونية،عبر مراحل تطورها التاريخي حول محاور رئيسية

كان اهمها(١٣): تكريس المفاهيم الصهيونية، ودعم فكرة الوطن القومي اليهودي في فلسطين، واستثارة عطف الأوروبيين والامريكيين على اليهود، والتركيز على استغلال موضوع (اللاسامية)، وتضخيم فكرة اضطهاد اليهود في كل مكان من العالم، وبخاصة حول ما اثير من موضوعات الاضطهاد النازي لهم إبان الحرب العالمية الثانية، واضفاء الطابع الانساني على الفكر الصهيوني وتأكيد حق الشعوب في تقرير مصيرها ولكن مع ربط هذا المبدأ بحق اليهود في ارض فلسطين وإغفال ما عداه.

وعلى الرغم من هذه التقسيمات جميعها، يظل استخدام الصهيونية الفن السينمائي لخدمة اهدافها غير محدود ضمن اطر جامدة وإنما هو موزع في اكثر من إطار، يتجدد ويتطور باستمرار مع التطورات الفكرية والفنية المتجددة وحسب خطط التكتيك والاستراتيجية التي تعتمدها الصهيونية في اوقاتها المناسبة (١٤) . فالأشرطة التي تحمل مفاهيم صهيونية – مباشرة أو غير مباشرة – لا يلتزم أصحابها بنوعية معينة من الانتاج السينمائي بل يتحركون عبر اكثر من نوعية فيلمية، فبعد الحرب العالمية الأولى كانت هناك الاشرطة التاريخية مثل (بن هور) و(شمشمون ودليلة) و(الوصايا العشر) باجزائه الصامتة ثم الناطقة فيما بعد، و(جنكيز خان) و(سقوط الامبراطورية الرومانية) و(ملوك الشمس) و(باراباس) وغيرها.

وقد اعتمدت الصهيونية ضمن هذه النوعية من الأفلام على ناحيتين: الأولى: استخدام القصص الدينية المأخوذة من الكتب المقدسة وتفسيرها بما يخدم الأهداف الصهيونية، والثانية: تسخير التاريخ وتزييفه وتوظيفه لصالح (الشعب المختار) لتأكيد مفاهيم عدة تخدم استراتيجيتها.

ويدور أكثر قصص هذه الاشرطة قبيل ظهور المسيحية لتأكيد وجود (الشعب اليهودي) كشعب وكدولة، ولتكريس (الحق التاريخي) لليهود في فلسطين وإظهار (دورهم الحضاري) في المنطقة مثل أفلام (الفراعنة) و(سليمان وملكة سبأ) و(الإنجيل).

اما في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وإنشاء الكيان الصهيوني في ارض فلسطين العربية، فقد ظهرت الأشرطة التي تشيد بدور اليهود في بناء الحضارة إلى جانب اشرطة تشوه تاريخ العرب والمسلمين، وتحط من قدرهم.

وبعد العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ظهرت اشرطة تصور اليهود رسلاً للحضارة، وتحط من شأن العرب ضمن مفاهيم الحرب الباردة التي اعقبت العدوان ونجح الصهاينة في اكتساب تلك الفترة سينمائيا لصالحهم إلى حد كبير، كما في شريط (الأكسودس) وشريط (الخروج).

وبعد نكسة يونيو / حزيران ١٩٦٧ ظهرت الأشرطة التي تدعو العرب إلى نسيان قضية فلسطين وتقبُّل وجود الكيان الصهيوني والانتصار الصهيوني، ليس كحقيقة واقعة، وإنما من منطق إن حق اليهود في فلسطين كان مسلوبا منهم، فاستعادوا هذا الحقّ.

ومع تنامي الاهتمام العالمي بالقضية الفلسطينية وتحرك منظمة التحرير الفلسطينية وبدء مرحلة الكفاح المسلح الفلسطيني، والعمليات البطولية التي حققها الفدائيون داخل الأرض المحتلة وعلى تخومها، ظهرت سلسلة من الأشرطة التي كرست لتشويه صورة المقاومة الفلسطينية واعمال الفدائيين العرب مثل (الأحد الأسود) و(رازوباد) و(عملية عنتيبي)(١٥).

ومع ازدياد التأييد العالمي للحق العربي وتفاقم موجات الاستنكار العالمي للسياسة الاسرائيلية العدوانية في الشرق الأوسط، ظهرت من جديد اسطورة المذابح اليهودية والمطالبة بالمزيد من التعاطف مع اليهود الذين (عانوا من الاضطهاد والذبح) وتبيان (دورهم الفعّال) في خدمة وتطوير المجتمع الأوروبي، والمجتمع الأمريكي. وقد حققت اشرطة سينمائية ومسلسلات تلفزيونية عدّة – في هذا الاتجاه – منها: (هولوكوست) و(دافيد) و(البطل) و(الاحتلال في ٢٦ صورة) و(امرأة بين كلب وذئب).

وفي مرحلة تالية، بين النصف الثاني من عقد السبعينات والنصف الأول من عقد الثمانينات (وهي مرحلة اختراق المهرجانات السينمائية العالمية، ومنها مهرجان (كان)، وبصورة واسعة)، وبعد ان أحكمت الشبكة الصهيونية قبضتها على صناعة السينما العالمية، بدأت بالإعلان عن نفسها من خلال الأشرطة السينمائية وبمختلف الأشكال والأساليب واللغات، وبصورة اليهودي (البطل)، الذي يظهر على الشاشة إما مظلوما ومضطهدا وإما ثائرا يبحث عن حقه، وإما إنسانا ضاحكاً يأسر القلوب، وإما مقاتلاً مغمورا لابدّ أن ينتصر(١٦).

يتم هذا منذ نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من خلال تظاهرات عالية الصوت، ملفتة للنظر. فكما ان (قضية دريفوس) انتجت مرات عدة، فإن موضوع (معاناة اليهود، وإنسانية اليهود، وبطولة اليهود، وحق اليهود في الأرض والحياة) كان ينام حينا، ثم تعاد إثارته في حين آخر، وبشكل صارخ، كما حدث في (مهرجان كان) السينمائي العالمي عام ١٩٨٨ حين تساءل الذين حضروا المهرجان من النقاد والسينمائيين والفنانين، وهم يجدون انفسهم داخل الحصار الصهيوني المنظم: ما مناسبة إحياء هذه الدعوة؟

وتوقع هؤلاء احتمالين لما يحدث:

١- **الأول:** أن هذه الخطة الصهيونية تستغل كل الفرص لإذكاء روح الكراهية والعداء ضد العرب، وتصويرهم للعالم بأنهم إرهابيون يكرهون السلام في مقابل اليهود (الطيبين، المكافحين، المسالمين).

٢- **الثاني:** أن اسرائيل تستعد لجولة جديدة في المنطقة العربية لتحقيق حلم (إسرائيل الكبرى) والمطلوب تهيئة الرأي العام العالمي لتقبل هذا الوضع ومباركة الحلم وأصحابه (١٧).

وفي هذا المجال دفعت الصهيونية بكل ثقلها المادّي والمعنوي للوقوف وراء الإرهابي الصهيوني (مناحم غولان) وابن عمّه (غلوباس) وشركتهما السينمائية (كانون) التي جندت ألمع الأسماء من النجوم والمخرجين والكتاب والفنيين للتعامل معها، وسيطرت على الأسواق العالمية (الإنتاج والتوزيع ودور العرض) في حركة انقضاض سريعة لم يُشهد لها مثيل من قبل في صناعة السينما العالمية، بحيث أصبح بالإمكان استقراء الاستراتيجية الجديدة للسينما الصهيونية عبر ثلاث نقاط تحدد أساليبها هي: الانتهازية، والايحائية، والمباشرة:

١- أما الانتهازية فتتجلى في السينما الصهيونية عندما تخرج موضوع إضطهاد اليهود من إطار الدين بعد ان روجت طويلاً لذلك الإطار، وتعرضه بصيغة اكثر اقترابا من مفاهيم العصر، حيث لم تعد صيغة الإطار الديني والطائفي صالحة للحوار، فوضعت ثقلها كلّه وراء ما اسمته (اضطهاد اليهود) كشعب وكجنس وككيان بشري من حقه أن يعيش كبقية البشر.

٢- وأما الإيحائية فتتجلى في عدم إظهار المفاهيم الصهيونية بإطار مباشر، ولكن بتكتيكات مختلفة فيها إيحاء يناسب تطورات العصر والأحداث الدولية.

٣ – وأما المباشرة فتبدو في تبني المفاهيم الصهيونية بصورة سافرة على أنها دعوة إنسانية لجميع العالم (١٨) .

هذه الأساليب تستخدمها الصهيونية من خلال مفهوم سياسة (الذراع الطويلة) (١٩) ، وعلى المستوى العسكري نفسه الذي يلجأ إليه الجيش الاسرائيلي على الرغم من ان السينما داخل الكيان الصهيوني سينما محدودة، قامت منذ البداية على أموال ومواهب الآخرين، ولا تستطيع الاستغناء عن الدماء التي تحقنها من الخارج، وعلى الرغم من وسائل الدعاية والجذب والاغراء التي تعتمدها في دعوة السينمائيين لتحقيق اشرطتهم في اسرائيل حيث الإمكانات، والتسهيلات، والقروض، والمناطق الملائمة للتصوير، والأيدي العاملة الرخيصة، وذلك من اجل تحقيق تعاون مع صناعات السينما المتقدمة، بحيث تكون السينما الاسرائيلية هي المستفيدة في النهاية.

ثانيا – المواجهة العربية:

بعد هذا يمكن ان نطرح السؤال التالي:

ما هو الحجم الحقيقي للمواجهة العربية للسينما الصهيونية؟ وهل هناك في الأساس مثل هذه المواجهة للحرب الشرسة التي تشنها هذه السينما على العرب، على طارف تاريخهم وتالده بدءا من سلسلة الأشرطة عن الحروب التاريخية بين العرب والفرنجة وانتهاء بالأشرطة التي تشوه واقع المقاومة الفلسطينية للاحتلال الصهيوني؟

في أوائل شهر مايو / أيار ١٩٦٨ اقامت جامعة الدول العربية احتفالات في مبناها بالقاهرة، لتوزيع الجوائز على الفائزين في مسابقة افلام القومية العربية، وفي هذا الاحتفال أعلن الأمين العام ان الجامعة أعدت مشروعا لإنشاء هيئة عربية للإنتاج السينمائي برأسمال قدره ثلاثة ملايين من

الجنيهات الاسترلينية، وتشترك الدول الاعضاء في الجامعة في هذه الهيئة ويعتبر هذا المشروع اول خطوة جادة لمواجهة النشاط الصهيوني في السينما العالمية، وكانت تلك الخطوة أول خطة يتخذ فيها العرب موقفاً ايجابيا ازاء الفيضان الهائل الذي غزت به الصهيونية شاشات العالم من افلام تمجد الكيان الصهيوني وتزيف التاريخ العربي والحق العربي. كانت خطوة متواضعة نسبيا إذا ما قورنت بمئات الملايين من الدولارات التي تنفق سنويا على الأفلام التي تخدم الدعاوة الصهيونية والسياسة الاسرائيلية، ولكنها كانت خطوة أولى ايجابية ومهمة، فحتى ذلك التاريخ كانت البلاد العربية تكتفي باتخاذ موقف محدد، وهو منع الاشرطة الصهيونية ومنع اشرطة النجوم المشتركين فيها من العرض في دور السينما في الاقطار العربية. كما حاولت السينما المصرية في تلك الفترة ايضاً ان تواجه الضغط الاسرائيلي على السينما، فكونت شركة الانتاج العالمي (كايرو فيلم) لهذا الغرض، ولكن هذه الشركة لم تستطع ان تحقق اعمالاً سينمائية ذات قيمة عالمية، لان امكاناتها المالية لم تكن كافية لتجعلها قادرة على الدخول في عملية الانتاج الكبرى التي تصل ميزانياتها الانتاجية الى ارقام كبيرة، وعندما جاء عبد الحميد جودة السحار الى ادارة مؤسسة السينما وفكر في ان يفتح باب السينما العالمية، وان يبدأ باجتذاب الشركات العالمية الى مصر، اصطدمت محاولته بالروتين والاجراءات الادارية والمالية (٢٠) .

لقد ادركت جامعة الدول العربية اغراض النشاط الاسرائيلي في السينما العالمية، فسعت الى انشاء الهيئة السينمائية العربية المشتركة، لتقاوم بها السيطرة الصهيونية على شركات السينما العالمية، فاعلنت عن انشاء الهيئة واهدافها، وكيفية تكوينها والمساهمة في راسمالها، ولكن المساهمات

ظلت محدودة والتجربة مراوحة في مكانها، وظل قرار الجامعة العربية الخاص بالمقاطعة السينمائية احد الاساليب الفعالة في مجابهة السينما المعادية من خلال النص التالي: يحظر عرض الافلام الاجنبية بكافة نسخها ولغاتها المختلفة في جميع البلدان العربية، في الاحوال التالية:

١. اذا كان الفيلم، قصة وحواراً ومضموناً، قصد به تشويه تاريخ العرب، ديناً، أو قومية في الماضي او الحاضر .

٢. اذا كان الفيلم، قصة وحواراً ومضموناً، قصد به الدعاية الاسرائيلية او الصهيونية، او استدرار العطف عليها .

٣. اذا اشترك في تمثيله ممثلون من ذوي الجنسية الاسرائيلية .

٤. اذا كان الفيلم قد صور بكامله او بعض اجزائه في اسرائيل او كان من انتاج اسرائيلي اجنبي مشترك .

٥. اذا اشترك في تمثيله ممثلون او ممثلات اجانب تثبت ميولهم الصهيونية، وفي مثل هذه الحالة، تمنع جميع الافلام التي يشترك الممثل او الممثلة في ادوار فيها. ويعتبر الممثل او الممثلة من ذوي الميول الصهيونية في الاحوال التالية:

أ- اذا ثبت بأدلة مقنعة نتيجة تحريات رسمية، تكرار تبرعه او قيامه بجمع تبرعات بأية وسيلة كانت لاسرائيل او لهيئات صهيونية، وذلك بعد الاتصال به وافهامه ان عمله هذا يعتبر تحيزاً منه لجانب اسرائيل والصهيونية.

ب- اذا طلبت منه احدى الهيئات الخيرية العربية التبرع فرفض ذلك مع قيامه بالتبرع بمبالغ كبيرة لاسرائيل او لهيئات او جمعيات صهيونية.

ج- اذا دعي الى زيارة البلاد العربية او القيام ببعض الادوار في أي انتاج عربي – اجنبي مشترك، فرفض ذلك في الوقت الذي يكون فيه لبى

دعوات مماثلة من اسرائيل، ما لم يقدم مبررات مقنعة لرفضه الدعوة او اشتراكه في التمثيل.

د- اذا كان عضواً في احدى المنظمات الصهيونية وله نشاط ملحوظ فيها، بعد انذاره وفقاً للاصول بالانسحاب من هذه المنظمة) .

واذا كان لابد من اعادة النظر في هذا النص، فإن هذا يجب ان يقوم على اساسين: اولهما سياسي والثاني فني. فمن الناحية السياسية لا يعد اسلوب الانذار الاسلوب الصحيح لكسب فرد اجنبي ليأخذ الموقف المناقض لموقفه، وانما الاسلوب الصحيح هو ان يكون هناك وجهة نظر عربية مقابلة مطروحة على الرأي العام العالمي ليقنع بها من يشاء، سواء كانت مهنته التمثيل او اية مهنة اخرى. بل ان هذا الاسلوب، في الافهام والطلب بالتبرع والدعوة الى الزيارة او التمثيل ثم الانذار، هو الذي تستطيع اسرائيل ان تستغله للحصول على مزيد من التأييد لها، يجد امامه العديد من المشاريع والاعمال من جراء عطف الصهيونية عليه واحتضانها له. انها تستغل وجوده على اللائحة السوداء لكي تصنع منه منشطاً اعلامياً صهيونياً، وهذا هو الخطر .

وقد يستغرب القارىء عندما يعرف ان السينما العربية لم تنتج فيلماً مهماً عن عدوان يونيو / حزيران ١٩٦٧، في حين انتجت السينما الصهيونية عشرات الافلام الروائية والتسجيلية حول هذا الموضوع، صحيح ان الحدث كان هزيمة عسكرية ولكنه في الوقت ذاته، كان فرصة، فهناك عشرات من القصص الانسانية الرائعة التي لو احسنت صياغتها سينمائياً لاستطاعت ان تشكل رأياً عاماً دولياً حول بشاعة هذا العدوان وحقيقته، وابعاده، واساليبه، ومخططاته، الاستعمارية (٢١) .

والمؤسف، في هذا المجال، ان مهرجانات السينما العربية لم تعط موضوع مجابهة السينما الصهيونية أي اهتمام يذكر، ان كان في مهرجان القاهرة، او قرطاج، او غيرها، لا في الندوات ولا التوصيات. واذا كانت هذه المهرجانات قد احتفت في السنوات الاخيرة بالاشرطة المنتجة عن القضية الفلسطينية ومنحت بعضها جوائز، فانها ظلت غائبة عن موضوع السينما الاخرى، المعادية، وطرق مجابهتها. ويمكن ان نشير الى بعض الاستثناءات كالمهرجان الدولي الثاني لافلام فلسطين وبرامج فلسطين، الذي اقيم في بغداد في مارس / آذار ١٩٧٦، وقدمت فيه بحوث تكشف واقع السينما الصهيونية، وكذلك حلقة دراسية حول هذا الموضوع اقيمت في بيروت في نهاية السبعينيات، ثم نشرت بحوثها في كتاب (٢٢).

يضاف الى ذلك تخلف الاعلام العربي كثيراً من محاربة الصهيونية على جبهة السينما(٢٣).

ثالثاً – مابعد الاختراق:

بعد عملية الاختراق الكبير الذي حققته السينما الصهيونية – والاسرائيلية بعض منها – في المهرجانات العالمية، انتقلت في عقد الثمانينات الى مرحلة الاحتواء للسينما في بلدان كثيرة من العالم، انتاجاً وتوزيعاً وعرضاً، وغزت نشراتها السينمائية اقطار الدنيا، وبخاصة نشرات: مركز الفيلم الاسرائيلي، ومعهد الفيلم الاسرائيلي، والتلفزيون الاسرائيلي، وكلها تصدر عن وزارة الصناعة والتجارة والسياحة .

وقد تركزت اشرطة الثمانينات الصهيونية حول فكرة حماية اسرائيل وتطورها وتقدمها، والدعوة، الى الهجرة اليها، والتركيز على بعض السلبيات والصراعات الداخلية ضمن لعبة الديمقراطية المزعومة، اضافة الى الدعوة

للتعايش مع العربْ كما في فيلم (خلف القضبان) الذي مولته الحكومة الاسرائيلية. وفي الوقت نفسه، لا تألو السينما الصهيونية جهداً في تزييف التاريخ، فتلجأ الى: ١- تزوير التاريخ الفلسطيني وطمس الجغرافيا العربية، مدعية اولوية الوجود اليهودي في هذه الارض،٢- استغلال كل صغيرة وكبيرة في الارض المختلة سينمائياً،٣- التطور والمدنية لدى الصهيوني مقابل التخلف لدى العربي،٤- قوة وعظمة الجندي الصهيوني في الحرب والسلم، ٥- الدعوة الى هجرة بقية يهود العالم الى (ارض الميعاد) لبناء صحراء النقب .

ويتوزع انتاج السينما الصهيونية على ثلاثة انواع: (٢٤) ١- السينما الناطقة باللغة العبرية، وهي سينما محلية تغذي السوق المحلية، وتركز على الموضوعات الاجتماعية والحروب والاثارة التجارية، والعنف، وكذلك الميلودراما الساذجة، ٢- السينما الصهيونية المنتجة على الصعيد العالمي، وهي تختلف اختلافاً كبيراً عن السينما المحلية، اذ تتميز اشرطتها بتقنية عالية، اضافة الى موضوعاتها الشاملة نسبياً، ٣- سينما الانتاج العالمي في الارض المحتلة، ويستهدف الكيان الصهيوني اعتماد خطة خاصة بهذا الانتاج، كجلب المخرجين والمنتجين العالميين. واكثر الانتاج هو للامريكيين.

وتتنوع هذه الاشرطة باختلاف وتنوع وتعدد اهدافها وجمهورها ومستوياتها التجارية والفنية: ١- فهناك الافلام الروائية المقتبسة عن روايات تصور تفوق اليهود في مختلف ميادين الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ونجاحاتهم في المجتمعات الغربية، ٢- الافلام السياحية التي تدعو الى زيارة اسرائيل، ٣- افلام التجسس والحرب، وهي من اخطر الاسلحة في الاعلام السياسي المباشر، فالصهيونية تستفيد من مقولة التفوق

العسكري في دعم سياستها العنصرية، وفي الترويج، في الوقت نفسه، لفكرة ان اسرائيل .

(دولة متحضرة تدافع عن نفسها وسط دول متوحشة وعنيفة)، ٤- افلام سينمائية وتلفزيونية تشوه صورة الانسان العربي، ٥- افلام الكيبوتزات الصهيونية، مما يسبب تاثير مباشرا في نفوس الشبيبة في الغرب، ٥ - أفلام تصور استخدام الطقوس الدينية في تأكيد حقّ اليهود في استرجاع (أرض الميعاد)، ٧ - استخدام أهـم المرتكزات الصهيونية، وهي القومية اليهودية، ٨ - الاستمرار في ابتزاز المجتمع الأمريكي لتأمين الدعم المادي.

ومنذ الثمانينات درست خطط مرحلة الاحتواء التي تسعى السينما الصهيونية إلى تحقيقها في القرن الجديد.

وتشتمل على النقاط التالية: ١ - اختراق أوسع لمهرجانات السينما العالمية، ليس في العروض فقط، بل في محاولة الاحتواء التجاري وعقد صفقات عرض أفلام، وتنفيذ إنتاج مشترك مع مختلف الدول والمؤسسات المشاركة في هذه المهرجانات، ٢ - تقديم المزيد من التسهيلات للشركات وللمخرجين الذين يحققون أفلامهم في اسرائيل، على الرغم من الازمة الاقتصادية المتفاقمة فيها، ٣ - إغراء بعض المخرجين العرب بوسائل الترغيب المختلفة لتحقيق أفلام تخدم أهداف الصهيونية بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ٤ - محاولة الوصول الى المتفرجْ العربي ولو بطريقة التسلّل، ٥ - شراء المزيد من دور العرض في العالم، للتحكّم في نوعية الأفلام التي تعرضها، ٦ - السيطرة، من خلال شراء اسهم، على شركات وشبكات التوزيع السينمائي في العالم، ٧ - توسيع مجال استخدام الشاشة الصغيرة (التلفزيون والفيديو) لخدمة الأشرطة عن طريق الشركات التي ستتولى البث

بالأقمار الصناعية على قنوات عديدة إلى أكثر أنحاء العالم، ٨ – محاصرة السينما العربية والسينمائيين العرب في كل مكان، ٩ – محاولة التسلل إلى الدول الاشتراكية،١٠ إن كان عن طريق المخرجين او عن طريق مسؤولي الانتاج، أو المهرجانات لتحقيق المزيد من الاختراق للسينما الاشتراكية، وللمهرجانات التي تقام فيها، ١٠ – زيادة الانتاج الاسرائيلي المحلي، والابتعاد عن طريق المخاطبة التقليدية، وابتكار طرق جديدة تعتمد آخر معطيات الساحة السياسية الدولية في الترويج للحلم الصهيوني الكبير في إقامة دولة اسرائيل الكبرى الحديثة، والقوية، والحضارية، والمتقدمة (بحيث تكون منارة في المحيط المتخلف في منطقة الشرق الأوسط).

وهكذا نرى أن مقولة (اعرف عدوك) لم تكن منطلقنا في هذا الفصل فحسب، ذلك لأن هذه المقولة التي اطلقت شعارا في بداية الخمسينات، اصبحت اليوم وبعد مرور خمسة عقود على قيام الكيان الصهيوني في ارض فلسطين العربية، وبعد خمس حروب بين العرب واسرائيل، اصبحت مقولة يجب تجاوزها إلى ما هو أكثر من (المعرفة) في معركة مصيرية حاسمة.

وإذا كان لابد من المعرفة، فلتكن في اساليب المجابهة العربية الشاملة لهذا التوسع السرطاني الذي تعتمد فيه الصهيونية مجموعة متكاملة ومتنوعة من الأسلحة الحديثة، تستخدمها القوى والمؤسسات والمنظمات الصهيونية، في تشويه وتطويق الحقّ العربي، وتأصيل الحقّ اليهودي التوراتي، ومن هذه الأسلحة، فنّ السينما ومعه التلفزيون والفيديو، الذي أصبح أكثر الفنون تأثيرا وانتشارا في العالم منذ بداية القرن حتى الآن.

ولعل تطور ابعاد القضية الفلسطينية في التسعينات وفي بداية القرن الحادي والعشرين اوجبت على الدارسين نظرة مختلفة الى هذه القضية كما

نرى لدى الباحثة المصرية انجي سلامة السيد التي انجزت رسالة جامعية بعنوان (خمسون سنة... فلسطين في السينما) تمنت رؤية – قد نختلف معها حول بعض جوانبها، الا انها جديرة بالاطلاع (٢٥) .

إذا كانت سينما الثمانينات ركزت على الأحداث التي عصفت بالقضية الفلسطينية سواء في الشتات او داخل الأراضي المحتلة، فان مرحلة التسعينات شهدت منحنى فكرياً في طرح القضية الفلسطينية سينمائياً. فأحداث حرب الخليج الثانية وتداعياتها على المجتمع الفلسطيني، ثم صعود حزب العمل في اسرائيل وتوليه زمام الأمور، والتقارب الذي ابدته منظمة التحرير الفلسطينية مع الاطروحات الاسرائيلية في بناء قاعدة للحوار المشترك، كلها أدت إلى ان الحوار السياسي هو الطريق الأمثل لتحقيق رغبة الشعوب في السلام.

وكان من تمخضات عملية السلام العربية – الاسرائيلية ان تعاملت اسرائيل مع كل دولة عربية على حدة، واسفر ذلك، بطبيعة الحال، عن انفصال المسار الفلسطيني عن بقية المسارات العربية، الأمر الذي انعكس في شكل تلقائي على السينما. لذا لم يكن من المستغرب ان تتقلص الافلام التي تعالج القضية الفلسطينية في السينما الوثائقية العربية. على أن الحال لم تكن كذلك في فلسطين، إذ ظهر جيل جديد من المخرجين الفلسطينيين (مثل رشيد مشهراوي وميشيل خليفي) حاول الاقتراب اكثر من واقع الشخصية الفلسطينية داخل الأراضي المحتلة نفسيا واجتماعيا، بعيدا من مشاهد العنف والحروب والمذابح (٢٦) .

ومن ابرز افلام التسعينات (عرس الجليل)، وهو فيلم روائي لخليفي، و(الزواج المخالف في الأراضي المقدسة) وهو وثائقي للمخرج نفسه عام ١٩٨٥.

ويحكي (عرس الجليل) عن عرس شاب فلسطيني داخل الأراضي المحتلة تدعى القرية باسرها اليه، بما في ذلك القيادات العسكرية الاسرائيلية التي تحضر لمراقبة المناسبة ثم تهرب فرس يملكها احد الفلسطينيين الحاضرين في العرس، وتضل طريقها لتدخل حقل الغام ويحاول الناس انقاذها من دون جدوى، ثم تتكاثف جهود بعض الفلسطينيين والاسرائيليين وينجحون في مهمتهم والفيلم في مجمله، كما هو واضح، يدعو إلى التقارب بين الجانبين الفلسطيني والاسرائيلي (لتحقيق السلام والأمن للطرفين).

اما الفيلم الوثائقي (الزواج المخالف في الأراضي المقدسة) فيدعو الى ضرورة التعايش السلمي بين اليهود والمسلمين والمسيحيين في الأراضي المحتلة بعيدا من الخلافات السياسية والتفرقة على اساس الدين او العرف. والفيلم يستحضر معاينة من خلال الحوارات المباشرة بين عرب، مسلمين او مسيحيين، ممن تزوجوا يهوداً. ويؤكد هؤلاء ان الحب الذي كلل بالزواج هو اسمى من طاحونة الحرب.

أما رشيد مشهراوي فلم تكن رؤيته بعيدة عن رؤية ميشيل خليفي في ضرورة التعايش السلمي وتجاوز الخلافات السياسية إلا أنه كان أكثر تركيزا على المعاناة التي يعيشها الانسان الفلسطيني، سواء في ظل الاحتلال الاسرائيلي او السلطة الوطنية الفلسطينية.

ومن أبرز أعماله الوثائقية فيلم (دار ودور) الذي يصور معاناة أب فلسطيني لخمسة أبناء اضطرته الظروف ان يكون عامل نظافة داخل اسرائيل. لكن قيام حرب الخليج الثانية واغلاق الضفة الغربية وقطاع غزة اضطراه للرجوع إلى المخيم الذي يقطن فيه في غزة، وان يعمل حداداً

لتوفير القوت اليومي لابنائه وابناء اخته التي وافتها المنية، لأشتداد المرض عليها وعدم توافر مصاريف العلاج.

واستخدم رشيد مشهراوي عناصر سينمائية مختلفة لتوضيح مغزى الفيلم. فاعتمد مثلاً الحوار المباشر مع رب الأسرة وزوجته وابنائه في توضيح حجم المعاناة اليومية التي يعيشونها. واعتمد الحوار مع شخصيات إسرائيلية ممن يعمل معها رب الأسرة فشكرت لـ (محمد) (رب الأسرة) جهده واخلاصه في العمل.

وعمد مشهراوي في التقاط المشاهد الى استحضار الفلسطينيين والاسرائيليين في شوارع تل ابيب، حيث يذهب (محمد) كل يوم للعمل إلى جانب اسرائيليين، من دون اظهارهم بالزي العسكري بالذات وهذا الأسلوب مختلف تماما عما كان متبعا في السبعينات واوائل الثمانينات، إذ كان التركيز دائماً على المشاهد التي تستحضر الاسرائيليين بالقبعات الخضر والزي العسكري، ممسكينَ البنادق الرشاشة والهراوات (٢٧) .

وقد ولدت افلام التسعينات نوعاً من الارتباط بين الانسان الفلسطيني والأرض من جهة، من خلال التركيز على الفلسطينيين داخل الأراضي المحتلة ومن جهة ثانية في الشتات نوعا من الارتباط بين الفلسطينيين والاسرائيليين، خلال وضعهم في اجواء مشتركة، سواء في الشارع حيث يسير المدنيون الفلسطينيون والاسرائيليون جنباً إلى جنب أو داخل المنزل حيث يكون احد الزوجين فلسطينياً والآخر اسرائيلياً يهودياً.

بعد هذا العرض للقضية الفلسطينية في السينما العربية والعالمية، تجدر الإشارة إلى أن أهم ما يميز السينما العربية السياسية ارتباطها، منذ نشأتها،

بمعركة التحرير والمقاومة ضد الاحتلال الاسرائيلي... وهي تشترك في هذه الخاصية مع السينما النضالية في اميركا اللاتينية. واضحت السينما العربية عموماً والسينما الفلسطينية خصوصا معبرة عن الهوية السياسية والاجتماعية والثقافية للشعب الفلسطيني، والسياج الوطني العام للصراع العربي – الاسرائيلي.

إلا أن ما يميز هذه التجارب السينمائية، على اختلافها وتباين منحدراتها وتنوع مضمونها، غياب الرؤية الاستراتيجية او ضعفها وغياب برنامج ملموس يحدد اهدافها وخططها الآتية والمستقبلية في طريقة التعامل مع تغيير العلاقات السياسية، سواء اقليميا او دوليا، الأمر الذي انعكس بالطبع على مضمون أفلام القضية الفلسطينية في السينما العربية والدولية وكمّها.

ففي وقت كانت القضية الفلسطينية والصراع العربي – الاسرائيلي في ذروة الاحتقان في الستينات والسبعينات واوائل الثمانينات، وكانت الشغل الشاغل والموضوع الأهم في نشرات الأخبار، انتج عدد هائل من الأفلام الوثائقية والتسجيلية عن جوانب شتى في هذه المسألة. وغدت هذه الأفلام تعرض في التلفزيونات العربية والعالمية وفي الجامعات وداخل صالات الأحزاب السياسية، وحتى داخل معسكرات تدريب المناضلين الفلسطينيين، إلا أن هذه الحماسةَ خبت كثيرا. فسينما القضية الفلسطينية، سواء كان الانتاج عربياً أو عالمياً، والتي كونت ذاكرة بصرية وشاهداً على المعاناة الفلسطينية لأجيال بكاملها وطيفا من أطياف ثقافتها، لم تعد مؤثرة. إذ فقدت استمرار حضورها بعد اتفاقيات السلام التي شهدتها الساحة العربية ومع اسرائيل في التسعينات. لكن الواقع الفلسطيني يثبت عكس ذلك.

فالتغيير ليس تغييرا في مضمون الصراع وانما في شكله. وحياله انطلق جيل جديد من السينمائيين والمخرجين الفلسطينيين من قاعدة اساسية

فهموها واستوعبوها جيداً، ومن ثم بنوا عليها نوعاً مختلفاً من السينما الفلسطينية، مفادها: إذا كان شأن القضية الفلسطينية سياسيا وقد ترك للفلسطينيين وحدهم دون سواهم على طاولة المفاوضات، فان إنعكاس هذا التفرد لا بد من أن يترك للفلسطينيين مسألة التعبير السينمائي باعتبارهم افضل من يعكس واقعهم اليومي في ظل الاحتلال.

وافاد هذا النوع من السينمائيين من افرازات عملية السلام وفكرة الثنائية القومية والدور الايجابي للمؤرخين الإسرائيليين والفلسطينيين الجدد.

وقدمت الأفلام الفلسطينية التي انتجت في التسعينات، جوانب مختلفة للانسان الفلسطيني كانت غير معروفة للمشاهد العادي الذي اعتاد رؤية الفلسطينيين باعتبارهم إما ضحية لأعمال القمع والتعنت الاسرائيلي وإما ثائرين على وضعهم المتردي، فلم يعودوا في أفلام التسعينات تلك الشخصية المقهورة المسلوبة الارادة، بل ظهروا أكثر إدراكا لرياح التغيير الاقليمي والدولي واكثر استعدادا للتعايش السلمي مع اسرائيل.

وعلى رغم النضج الفكري والنجاح الذي شهده هذا النوع من السينما، ظل انتشار هذه الأفلام، على جودتها، مقتصراً على المهرجانات الدولية. وإذا قدر لفيلم وثائقي فلسطيني أن ينتشر اشترته احدى محطات التلفزيون العالمية لتعرضه على شاشتها أو تستعين ببعض اللقطات منه.

وهناك اليوم حاجة إلى رؤية استراتيجية فلسطينية ودعم مادي ومعنوي من السلطة الوطنية الفلسطينية. والى مزيد من التنسيق مع المؤسسات السينمائية والتلفزيونية العربية لكشف تداعيات عملية السلام على القضية الفلسطينية برؤية فلسطينية عبر الاستعانة بقوة انتشار واختراق الاعلام العربي والعالمي، عبر المحطات الفضائية أو المهرجانات السينمائية الدولية(٢٨).

ونرى أن الدراسات الموضوعية المنصفة حول واقع سينما القضية الفلسطينية الجديدة لا تزال قليلة، ومن هنا حاولنا أن نبحث في الواقع المتراكم لهذه الدراسات عن بحوث جادة وموضوعية ومنصفة، مع الحرص على طرح اكثر من رأي وموقف حول هذه السينما.

ولعل فيلم (حيفا) لرشيد مشهراوي الذي اثار اكثر من رأي يمكن أن يكون الحديث عنه مدخلاً لاحدى هذه الدراسات المتوخاة وهي التي وضعها الباحث ابراهيم نصر الله (٢٩) بعنوان (البحث عن تاريخ الحقيقة في ظل حقيقة القوة) حيث يقول فيها:

على الرغم من أن عدد الافلام الروائية والوثائقية العربية، التي كانت قضية فلسطين محورها كان كبيراً، إلا أن فلسطين تبدو غائبة عنها، بل تبدو احياناً موضوعاً محفوفا بالمحظورات، لا يصح التوغل فيه أكثر من السطح. وهكذا ومنذ اول فيلم عربي (فتاة من فلسطين) الذي أخرجه محمود ذو الفقار، واسند دول البطولة فيه إلى سعاد محمد عام ٤٨، ظلت فلسطين حاضرة، وغائبة في آن.

وعلى الرغم من أن الناقد السينمائي يوسف يورد أسماء ٨٠١ فيلم انتجت حول القضية الفلسطينية في غير بلد عربي – وثائقية وروائية – حتى عام ٨٧، إلا أن قلة من هذه الأفلام استطاعت الصمود والتأثير، مثل (المخدوعون) المأخوذ عن رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني والذي أخرجه توفيق صالح عام ١٩٧٢ في حين وقعت افلام المرحلة الأولى إما في خطابية محزنة، أو رومانسية فقيرة، باستثناءات قليلة عبّرت عنها افلام مخرجين مثل: غالب شعث، محمد ملص، قيس الزبيدي، مصطفى ابو علي وعدد قليل آخر.

إلا أن أفلام الموجة الأخيرة لمخرجين فلسطينيين، جاءت لتصور القضية من داخلها، بعيدا عن كاميرا سياحية متحمسة، ترى القشرة وتغفل الجوهر، لكن اخطر ما يواجه الموجة الجديدة هو اضطرارها للاعتماد على التمويل الخارجي لانجاز الأفلام، بما في ذلك من خطورة، ليست قليلة أبداً، خاصة وأن بعض تجارب المخرجين التونسيين والمغاربة ماثلة امامنا بصورة غير مُرضية أبداً.

يُعتبر المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، واحدا من ابرز مخرجي السينما الفلسطينية الجديدة اليوم، تلك السينما التي اثبتت حضورها ووجودها بصورة لافتة مع افلام ميشيل خليفي (الذاكرة الخصبة) و(عرس الجليل) و(حكاية الجواهر الثلاث)، ومع افلام ايليا سليمان الذي قدم (سجل اختفاء) الفائز بجائزة اول فيلم روائي في مهرجان البندقية والجائزة الفضية لمهرجان القارات الثلاث في فرنسا.

قدم رشيد مشهراوي قبل فيلم (حيفا) فيلم (حتى إشعار آخر) وقد استطاع أن يحقق في فيلميه نجاحا فنيا أهله للفوز بعدة جوائز، من بينها جائزة افضل فيلم عربي والجائزة الذهبية لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي.

يرصد مشهراوي في فيلميه، التفاصيل الدقيقة للحياة الشعبية في مخيمات الفلسطينيين في قطاع غزة بشكل خاص، بحيث يمكن القول أن اعماله تعتمد علي البناء الفني الذكي لمجموعة حالات وصور يومية، تتراصف، لتنتج صورة كلية، من هنا فإن عنصر الدراما التشويقية بعيد عن افلامه، لا لشيء، إلا لأن الجميع ابطال في حركة الحياة التي يصورها، وليس ثمة بطل مركزي، أو ابطال مركزيون ترتفع الاحداث على اكتفاهم، أو يرتفعون على اكتفاها، بخلاف افلام زميله ميشيل خليفي، الذي غالبا ما يستند

إلى حكاية نامية، ودراما متصاعدة، خاصة في فيلميه الأكثر حضوراً: عرس الجليل وحكاية الجواهر الثلاث. إلا أن ما يفرّق بينهما ايضا هو ذلك الموقف من التاريخ، ففي حين تبدو افلام ميشيل مرهونة أكثر لفكرة التصالح والقبول بطرح القضية الفلسطينية من وجهة نظر مراوغة، وتسير على خيوط دقيقة، وتوليفة تُرضي العين الغربية، تبدو أعمال مشهراوي بعيدة عن ذلك، وإذا أردنا أن نصنفه فإننا نجده اقرب إلى أعمال مخرجين مصريين مثل رضوان الكاشف، وأعمال مثل (ليه يا بنفسج) و(البحر بيضحك ليه) وغيرها.. كما أن مشهراوي يبدو مخرجا ديمقراطيا إلى حد بعيد: أولاً بإلغائه لمركزية البطل/ البطلة، واعتماد بطولة واسعة وعريضة، ثم بإتاحته المجال (لأفراد) الفيلم لأن يتحاوروا، ويطْرحوا آراءهم المتناقضة، دون أن يتخلى عن دوره كمبدع في طرح آرائه عبر الصورة، والمشاهد الصغيرة الرمزية الموحية، ودون أن يكون مضطرا لقول ذلك بلغة الكلام (٣٠) .

فيلم (حيفا) يتجاوز تجربته في فيلمه الأول، وهو يدهش المشاهد بفطنة عالية ذكية، حتى لكأن بعض مشاهد الفيلم يمكن أن تكون أفلاماً قصيرة ناجحة.

وهو إذ يبني فيلمه بأناة، فإنه يحيله في النهاية إلى ما يمكن أن ندعوه: الرمزية الشعرية، أو سينما الحياة اليومية القائمة على كثافة اللقطة.

عن دوره في فيلم (حيفا) يقول الممثل الفلسطيني محمد البكري الذي شهده العالم في فيلم (حنا. ك) للمخرج العالمي كوستا غافراس، وأدى أدواراً مسرحية لا تُنسى، عندما حول ثلاث روايات عربية إلى مسرحيات (مونودراما) وهي (المتشائل) لأميل حبيبي و(الياطر) لحنا مينه و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. يقول: في الفيلم ادعى (حيفا)، وحيفا

شخصية غريبة الأطوار،فيها الجنون والعقل، فيها اليأس والأمل، فيها الذاكرة وفيها الحاضر، وفيها الحيرة وفيها التساؤل.

حيفا هو مجنون المخيم، والمجنون العاقل، ويرمز إلى ضمير الإنسان الفلسطيني غير المسيَّس الذي ليس للرقابة عليه أيا كانت أي تأثير.

ربما كان وصف البكري للشخصية التي يؤديها في الفيلم دقيقا إلى حد بعيد، لكن هذه الشخصية في المحصلة، ليست الفيلم كله، بل وبقدر حضورها على الشاشة، يحضر دون أن يحجب، بل يحضر ليوسع إطار الصورة ويعمق بُعدها على المستوى الجماعي.

يفتتح مشهراوي فيلمه بمشهد مطاردة، حيث الجنود الإسرائيليون يحاولون القبض على مجموعة من الشباب الفلسطينيين، وبعد هذا المشهد، لانرى الجنود أبدا،لأن المرحلة التالية هي مرحلة انسحاب الجيش الاسرائيلي من (المراكز)؛ وإن كان المخرج يعمد إلى اعلان حظر التجول في احد المشاهد، إلا أننا لا نرى الجنود أيضاً، بل ولا نسمع أي أمر صوتي قادم من مكبرات الصوت يطالب سكان المخيم بالتزام بيوتهم، حتى ليمكننا القول أن في ذلك إشارة مهمة إلى أن الاحتلال الذي لم يعد الناس يرونه في الشوارع مظاهر مسلحة، لم يزل حاضراً في غيابه، ولم يزل سيد الموقف.

يتعامل مشهراوي مع مشاهد فيلمه، ضمن هذه الحساسية الموحية، التي يصعب التقاطها أحيانا ويسهل أحيانا أخرى.

فأبو السعيد رب الأسرة الفلسطينية الذي كان شرطيا، وتخلى عن مهنته (طلبت قيادة الانتفاضة في اوجها من رجال الشرطة ترك العمل مع الاحتلال) يتحول إلى بائع حلوى (شعر البنات) أمام المدارس، وقبيل وصول

طلائع السلطة الوطنية الفلسطينية يُصاب بالشلل، فيلزم كرسيّه المتحرك، أما الابن السجين الذي تفرج عنه قوات الاحتلال ضمن الاتفاقيات المعقودة، فإنه حين يصل البيت يرفض الحياة التي كانت أمه قد اختارتها له (العروس والاستقرار) بل يغادر البيت ليواصل مشواره الذي بدأه (٣١) .

صور مشهراوي فيلمه في مخيم (عقبة جبر) للاجئين الفلسطينيين قرب مدينة أريحا، لذا تبدو المشاهد نابضة بالحياة، على المستوى الواقعي لتفاصيل المكان وأبعاده النفسية، وهو بهذا، فيلم تقشف إلى حد بعيد، إلا أن التقشف لم يجرَّه نحو خانة الفقر البصري والتعبيري.

لكن تجربة مشهراوي، التي كما اشرنا، تشكل خطوة إلى الأمام مقارنة بتجربته الأولى، لا تخلو من بعض العيوب الصغيرة، وربما يعود ذلك إلى تصديه الكامل لكتابة سيناريو الفيلم ايضا، ففي وقت تبدو فيه المشاهد بشكل عام عفوية ومتكاملة، تبدو بعض الأحداث خارجة عن الإطار الذي يُغني الفيلم، فالعلاقة بين ابنة أبي السعيد. الطالبة مع أحد الطلاب الذين في عمرها، إذا ما جرى تأملها فانها ستبدو مع بعض الاضافات الصغيرة مهمة للسيناريو، لكنها ظلت تتكرر عبر المشاهد التي صُورت فيها، بنفس الوتيرة والايقاع، كما أن حس المشاهد بأن ما أمامه هو مشهد تمثيلي، بسبب ضعف أداء الممثل والممثلة،يجعل هذا الجزء ثقيلاً، ولولا ذلك التألق في المشاهد الأخرى لكان ثقل هذا الجزء منغصاً. صحيح أن المُشاهد، في النهاية، يرى شريحة من شرائح الحياة، لكنها لا تضيف أي قيمة فنية أو دلالية للفيلم ذات حضور.

لقد اعتمد مشهراوي – كما بقية زملائه من المخرجين الفلسطينيين – على أشخاص عاديين غير محترفين لتمثيل ادوار مهمة في الفيلم، وخاصة الأطفال والعجائز، إلا أن هذا الاعتماد هو سيف ذو حدين، فإما أن يرفع من

الصدق الفني للأحداث، وإما أن يحرمها هذا الصدق ويسطحها بسبب عدم القدرة على تأدية الدور امام الكاميرا.

إن القضية الاساسية للفيلم هي تلك المرحلة الانتقالية بين انسحاب الجيش الصهيوني، ووصول السلطة الفلسطينية وبالتالي توقعات البشر، حماسهم واحباطهم، فرحهم وحزنهم، معارضتهم وقبولهم، ثورتهم وإذعانهم.

أما نهاية الفيلم، فقد جاءت مفاجئة، بحيث تلكأ الجمهور قبل أن يغادر مقاعده، ففي الوقت الذي تخرج فيه جنازة (حيفا) تخرج فيه مسيرة فرح بوصول طلائع السلطة الفلسطينية، فتتقاطع الجنازة مع الاحتفال، ويختلط المشيعون بالمغنين ورافعي الأعلام، وبعضهم ينضم إلى الاحتفال، لتنتهي الكاميرا مثبتة على وجه (حيفا) في اللقطة الأخيرة.

لكن المشهد المعبر الذي كان يمكن أن يكون نهاية للفيلم – وقد ضيَّعه المخرج في اعتقادنا – هو ذلك المشهد الذي يصور فيه عجوزاً فلسطينية بزيها التقليدي تشير إلى سيارة أجرة بعكازها، وحين تتوقف السيارة، يسألها السائق: إلى أين يا حجة؟

فترد: والله ما أنا عارفة!!

فتمضي السيارة، وتواصل الحاجة وقوفها في المكان نفسه في انتظار سيارة أخرى!

في اعتقادنا: إن مشهداً كهذا، كان يمكن أن يكون أكثر دلالة وأكثر تأثيراً من المشهد الذي اختتم به الفيلم، بل يمكن أن يكون التصعيد المنطقي لدلالة التحام الجنازة والاحتفال. وهو إلى ذلك مشهد مبتكر، ولا يُنسى، وهل ثمة ما هو افضل من أن تكون هناك نهاية لا تُنسى؟

بقي أن نقول: إن كثيرا من المخرجين الذين يعتمدون بصورة رئيسية على التمويل الاجنبي لأفلامهم، يخضعون لشروط متفق عليها.

ونحاول أن نرصد في هذا الفصل المتشعب المناط بسينما القضية الفلسطينية مختلف الدراسات والآراء التي تناولت هذه السينما:

ففي ندوة مخصصة لمشكلات السينما الفلسطينية، اقيمت على هامش احدى دورات مهرجان دمشق السينمائي، واشترك فيها عدد كبير من السينمائيين والنقاد، اكتشف المتحاورون في النهاية أن مشكلة السينما الفلسطينية هي جزء من مشكلة الثورة الفلسطينية، فلكل منظمة أو جبهة جناح ثقافي واعلاميات مختلفة عما يوازيها في المنظمات الاخرى. وفي بعض هذه المنظمات وحدات سينمائية غير متكاملة أو مستقرة. وهكذا فإن الانتاج السينمائي الفلسطيني في الخارج يخضع لقرارات سياسية من الجهة المنتجة. وعلى كل حال يمكن التأكيد على أن الافلام الفلسطينية أو الافلام التي تدور حول القضية الفلسطينية، خضعت لعملية تركيب معقدة، تتناسب مع تعقيد القضية أولا، وعملية تركيب الانتاج السينمائي ثانياً.

في الرواية والشعر والفن التشكيلي، يمكن أن ينجز أي فنان فلسطيني أو عربي أو اجنبي عملا روائيا أو شعريا أو لوحة عن القضية الفلسطينية وينسب هذا العمل إلى اسم محدد، ولكن السينما كعمل مركب، يحتاج إلى منتج وكاتب ومخرج وممثلين ومصور وفنيين آخرين وموزع وصالة عرض، فإنها تستدعي وجود حالات مركبة.

وإذا اعتبرنا ان نكسة ١٩٦٧ تشكل فاصلا بين مرحلتين مختلفتين في حياة المجتمع العربي، فإنها كانت فاصلا في حركة الثقافة العربية بنسبة

متفاوتة بين بلد عربي وآخر، وكان أثرها واضحا على حياة الفلسطينيين في الداخل والخارج. ومع قيام حركة المقاومة، قامت كيانات ثقافية واعلامية مختلفة بانتاج افلام تسجيلية عن اهم الاحداث الساخنة على الساحة الفلسطينية ولكن عملية الانتاج لم تكن مستمرة او مهمة إلا بعد عام ١٩٧١، أي بعد أن استقرت فصائل المقاومة في لبنان، وانسحبت من الأردن بعد الاحداث الدامية في خريف عام ١٩٧٠.

وكانت هذه الفصائل تحرص على الوجه الاعلامي للفيلم السينمائي اكثر مما تحرص على تقديم عمل فني يتناول جانبا من القضية الفلسطينية. ولهذا انهارت (جماعة السينما) التي تشكلت عام ١٩٧٢، ولم تستطع ان تقدم سوى فيلم واحد هو (مشاهد من الاحتلال في غزة) اخرجه مصطفى ابو علي مستعينا بالتقارير المصورة التي انتجتها وكالات الانباء عن الحياة في غزة تحت الاحتلال.

ومع توالي الاحداث الساخنة، وتوسع المنظمات الفلسطينية في نشاطاتها المختلفة، انضم الى الفلسطينيين العاملين في مجال السينما عدد من السينمائيين العرب وقدموا اعمالاً تسجيلية، يمكن ان نذكر منهم المخرجين السينمائيين العراقيين قيس الزبيدي وقاسم حول ومحمد توفيق والمخرج والناقد السينمائي الأردني عدنان مدانات واللبناني جان شمعون، اضافة إلى بعض الاسماء الاجنبية الهامة التي حققت افلاماً مثيرة عن القضية الفلسطينية، مثل كوستا غافراس في فيلم (حنة كوفمان) وفانيسا ريدغريف في فيلم (الفلسطيني).

ومن الجهات المنتجة للأفلام الفلسطينية في هذه الفصائل:

- وحدة أفلام فلسطين (حركة فتح).

نشأت عام ١٩٦٨ وضمت المخرج مصطفى ابو علي والمصور هاني جوهرية والمصورة السينمائية سلافة مرسال. وانتجت هذه الوحدة فيلمها الأول (لا للحل الاستسلامي) عام ١٩٦٩ الذي يصور المظاهرات المناوئة لمبادرة روجرز في عمان. واتبعته في العام ١٩٧٠ بانجاز فيلم (بالروح بالدم) لمصطفى ابو علي الذي صورت مادته أثناء احداث ايلول ١٩٧٠.

وقد قامت وحدة أفلام فلسطين بانتاج ١٥ فيلما، كان منها المتوسط والقصير. وفي العام ١٩٧٣ ساهمت وحدة افلام فلسطين بتأسيس وانشاء جماعة السينما الفلسطينية.

- جماعة السينما الفلسطينية:

أتت نتاجاً لتجارب السينما من خلال التنظيمات الفلسطينية، وشملت اعضاء كافة التنظيمات والسينمائيين التقدميين العرب. وانطلقت من هدف تجميع الجهود من اجل سينما فلسطينية ترافق نضالات شعب فلسطين. وانتجت هذه الجماعة فيلما واحداً هو (مشاهد من الاحتلال في غزة) وتوقفت عن الانتاج بسبب تركيبتها.

- مؤسسة السينما الفلسطينية:

تشكل امتداداً لوحدة أفلام فلسطين. انتجت ما يقارب العشرين فيلما تسجيليا وعددا من الجرائد السينمائية.

- دائرة الاعلام والثقافة:

تأسست في الدائرة التي كانت تسمى دائرة الاعلام والتوجيه القومي (شعبة الفنون) عام ١٩٦٥. ثم اصبح اسمها (قسم الثقافة الفنية) حيث أقيمت

وحدة التصوير الفوتوغرافي عام ١٩٦٧. وبوشر في العمل السينمائي (٨ملم) ثم تولت دائرة الاعلام والثقافة مهمة الانتاج السينمائي وانتجت حوالي ١٥ فيلما وثلاثة مسلسلات تلفزيونية. وساهم في الاخراج اسماعيل شموط وقيس الزبيدي ومحمد توفيق وحكمت داود وقاسم حول ومحمد ملص ومحمود خليل وليالي بدر ومروان سلامة.

- مؤسسة صامد للانتاج السينمائي:

أنتجت ثلاثة أفلام من اخراج غالب شعث هي (المفتاح) و(يوم الأرض) و(غصن الزيتون).

- اللجنة الفنية للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين:

تأسست عام ١٩٧٠، وكانت تهتم بالمسرح، ثم انتجت اول افلامها عام ١٩٧٣. وبلغ عدد افلامها حتى عام ١٩٨٢ - ١٣ فيلما منها ١٢ فيلما تسجيليا وفيلم واحد روائي هو (عائد إلى حيفا) من اخراج قاسم حول. وساهم في هذا القسم الى جانب قاسم حول، فؤاد زنتوت وعلي فوزي، وجبريل عوض.

- قسم السينما والفوتوغراف التابع للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

كان قسماً مستقلا ثم اصبح تابعاً للاعلام المركزي. انتج سبعة أفلام، اخرجها رفيق حجار وعدنان مدانات ومحمد توفيق.

ولما لم يكن هناك أي نوع من مسار التوازي الزمني والموضوعي بين الجهات المنتجة لافلام القضية الفلسطينية فإننا سنتجاوز هذا في استعراض عدد من الأفلام المهمة والنوعية لهذه السينما:

- زفاف رنا:

الحب هو القوة الوحيدة المتبقية لنا.. كي نهزم أعداءنا المشحونين بالكراهية؟.. إنها المعادلة الحياتية التي يختزل من خلالها الفيلم الفلسطيني (زفاف رنا) والذي عرض مؤخراً ضمن مهرجان الأفلام الفرانكو - عربية، في دمشق، مشهد الحصار القاسي الذي يعيش تحت وطأته فلسطينيو الداخل... أو ربما هي شهادة الفلسطيني الأكثر أملاً في اختراق جبروت هذا الحصار، وبالتالي الاحتلال.. وربما هو المفتاح الوحيد المتبقي كي يفتح به هذا الفلسطيني أبواب الزمن القادم...؟!

وإذا كانت حدود مساحة الامن هي ذاتها الحدود التي يتداول فيها عاشقان قصة حبهما مخترقين ظرف الحياة الاستثنائي الذي يحكم على قصة الحب هذه بأن تتحول هي الأخرى إلى حالة استثنائية.. فإن موضوعة الانتماء إلى الأرض تعطي لهذين العاشقين بعداً آخر: الوجود، واعني الوجود المحاصر بالقهر والتسلط.

.. لكن على هذين العاشقين ان يبرزا سلاحاً مختلفاً في المواجهة.. إنه السلاح الذي يكنس قوة المتاريس والحواجز، ويرمي بعبوس القتلة جانباً... السلاح الذي سيجعل منهما منتصرين رغم كل قوة الحصار، وجبروت التسلط.

تبدأ القصة عندما يعلن والد (رنا) رغبته بالخروج إلى المنفى، مما استدعى وضع ابنته امام خيارين: الأول الخروج معه، والثاني البقاء، ولكن بشرط زواجها من احد الأشخاص المهمين الذين وضع لائحة باسمائهم وسلمها لابنته كي تختار احدهم زوجا لها(٣٣)..

لكن (رنا) التي تحب خليل – المرفوض من والدها – تبدأ رحلتها في البحث عنه، بما تبقى لها من وقت... وعندما تجده تبدأ رحلتهما معا في إتمام زواجهما.

وبالتالي بقاء رنا في وطنها.. ولكن الظروف الاستثنائية (الحصار) التي تعيشها قصة الحب هذه، تجعل من زفافهما موعداً مع الأمل.. الذي يحول إحدى نقاط التفتيش إلى مكان لتفتحه!.

عند بداية تفتح امل رنا وخليل، نستعيد نحن رحلتهما الاستثنائية هذه لنفكك رموزها التي تنفتح هي الأخرى على إيقاع فكري مختلف..

فصراع الفلسطيني من اجل بقائه في وطنه قد أعاد انتاج واقع الاحتلال والقهر إلى قراءة حياتية بسيطة تضع المحتل في مأزق الكراهية الذي اشهره في وجه الفلسطيني منذ ٥٠ عاما والى الآن؟

و(رنا) الفتاة الفلسطينية.. لا ترغب في الذهاب إلى المنفى.. ولكن رغبتها تصطدم (بالشرط الاستثنائي) الاحتلال، والحصار المفروض على كل فلسطينيي الداخل، الذي يعيق تحقيق هذه الرغبة بشرطها الإنساني الطبيعي، لذلك فهي تشهر في وجه هذا الشرط الاستثنائي قوة من نوع مختلف؛ إنها قوة الحب الكامنة في داخلها.. الحب الذي يجعلها تنتمي إلى وطنها وبالتالي إلى حبيبها..

لقد استطاعت الحكاية ان تعيد صياغة الصراع والمواجهة ضمن آلية جديدة.. اظهرت وبشكل واضح ان العنف الذي يوسم به الفلسطينيون ما هو سوى تجل من تجليات آلة الدمار الهائلة التي يستخدمها المحتل لقمع رغبة الفلسطيني في أن يعيش في وطنه، دون أي شرط استثنائي تفرضه حالة حصار قائمة ومتجهمة!

تقصدت كاميرا المخرج الفلسطيني هاني أبو اسعد ان تتجول في ازقة القدس القديمة وفي دروبها الحميمة .. هذه الدروب التي تئن من وجع تسببه بصاطير جيش الاحتلال، تماماً كما يئن الفلسطينيون منها .

وتقصدت ايضاً ان تختبر قوة الجندي الاسرائيلي المتمترس خلف مدفعه في مواجهة حجارة الاطفال .. والمعابر الكثيرة التي تفصل بين الفلسطيني وحلمه، هي ذاتها التي تجعل منه باحثاً عن مفردات الحياة، مخترقاً تلك الحواجز .. الوهمية !

باختصار: ان فيلم (زفاف رنا) محاولة بصرية جميلة، تعيد انتاج الامل الفلسطيني، رغم كل القيود المفروضة عليه ..انها رغبة الحياة والاستمرار، التي تتقوى على كراهية المحتل ..

بقوة الحب والبقاء التي لاتموت ..؟!

والفيلم بعد هذا من سيناريو واخراج هاني أبو اسعد وتمثيل كلارا خوري .. وخليفة ناطور واسماعيل دباغ وبشرى كارامان .

درب التبانات:

يعمل المخرج الفلسطيني علي نصار في فيلمه (درب التبانات) على تقديم حياة قرية فلسطينية في الجليل، عام ١٩٦٤، ومعاناة اهاليها ضيق العيش وارهاب الحكم العسكري المفروض عليهم. وعبر مجموعة من الشخصيات، مثل مبروك الذي يؤدي دور مخبول القرية الذي قتل اهله عام ١٩٤٨ ومحمود المناضل، والمختار وابنه وجميلة، تدور حبكة هذا الفيلم الجميل الاسر والذي يعبق باجواء القرية الفلسطينية وحياة الاهالي، بحلوها ومرها، وبنضالاتهم وخيباتهم وانتصاراتهم. عن هذا الفيلم الذي يعتبر واحداً من لبرز الافلام الفلسطينية يقول مخرجه علي نصار:

انا انسان قروي اعيش في عرابة البطوف في الجليل. وبالنسبة الى عنوان الفيلم (درب التبانات)، هو تسمية مأخوذة من ظاهرة فلكية، ولكن بالنسبة الينا نحن الفلسطينيين، درب التبانات مشابهة للدرب التي كنا نسلكها لتأمين القمح والغمار في موسم الحصاد.اذكر درب التبانات التي تربط القرية بالسهل، حين كنا نجلب الغمار في الصيف وانا صغير. تلك المرحلة تركت في نفسي، سنوات طويلة، اثراً ومعاني عدة اردت ان احكيها في هذا الفيلم).

(درب التبانات) بالنسبة الي رمزت إلى درب الخير والهدى والطمأنينة للإنسان وللفلاح الفلسطيني. انها الدرب التي كنا نجلب فيها الخبز، زمن كان الفلاح الفلسطيني يحس بالطمأنينة والاستقرار، اذا أمن لقمته. كنت احس بالناس واراهم علي البيدر واسمع حكاياتهم. كان اهالينا، من جيران واصدقاء واقرباء، يجتمعون ويتحدثون، ونحن حولهم، عن الغمار والقمح والمستقبل بفرح وامل. اثرت كل المرحلة في نفسي كثيراً وتمنيت ان تدوم وان يدوم الامل والتفاؤل والبركة.من هنا اذكر انني ربطت (درب التبانات) التي في السماء بدرب التبانات التي على الارض، رمز الخير والبركة، فأحببت ان احكي عن هؤلاء الناس البسطاء الذين ضرب خيرهم واملهم بكارثة ١٩٤٨، واحبطوا قليلاً. وعلى رغم الصورة السوداء والقاتمة في الفيلم، حاولت ان اجد بعض نقاط الضوء لكي لااتهم انني ادعو الى انتحار جماعي. فاذا لم نعد نرى الهدى والطمانينة على الارض، ففي نهاية الفيلم ارى درب التبانات السماوية تضيء على الارض، فلربما من خلالها نهتدي الى الحقيقة(٣٥).

تنفرد المخرجة السينمائية الفلسطينية مي المصري بخصوصية التجربة في اطار الواقع وبلورة مفهوم منجزها المتألق في عالم السينما الوثائقية

وخلق نوافذ جديدة للإبداع الإنساني والوطن وتوظيف الملامح والإشكال والبعد الآخر في المضمون للإرتقاء بأسلوب السينما العربية ولتأخذ المرأة مكانة مرموقة في العملية الإخراجية التي ظل الرجل يحتكرها لسنوات بعيدة.

ومي المصري سينمائية فلسطينية حائزة على دبلوم في الإخراج والتصوير من جامعة سان فرانسيسكو في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٨١ أخرجت عدداً من الأفلام الوثائقية التي نالت العديد من الجوائز العالمية وعرضت في أكثر من مئة محطة تلفزيونية في العالم.. أسست مع زوجها السينمائي جان خليل شمعون شركتي ميديا للتلفزيون والسينما ونور للإنتاج.. من أفلامها: أطفال شاتيلا، حنان عشراوي، أمرأة في زمن التحدي، أطفال جبل النار، أحلام مغلقة، بيروت جبل الحرب، زهرة القندول وتحت الإنقاض.

ويشكل فيلمها (أحلام المنفى) روائيا مهما على صعيد استلهام. المكان – والحوار المزدحم بالقلق والهواجس والعتمة وأطلالة موكب شموع حول مسار (الوثائقية) من رؤية إلى رؤى (الرواية) بقدرة إخراجية متميزة وخلق علاقة فريدة بين بطلات الفيلم (منى .. ومنار) واحدة في مخيم شاتيلا في بيروت ..والاخرى في مخيم (الدهيشة) في بيت لحم بفلسطين ومشاهد لقاءات متكررة على جانب الشرط الشائك الفاصل بين جنوب لبنان المحرر وشمال فلسطين المحتلة (٣٦) .

حنا – ك

يجسد الفيلم حنا.ك المخرج اليوناني المولد – الفرنسي الجنسية كوستا جافراس الذي خاض في ارض مليئة بالالغام ليقدم فيلمه (حنا . ك) (٣٧).

وقد بدأ عرض الفيلم في مهرجان (فينيسيا) الدولي .. واستقبل الفيلم ومخرجه بعاصفة من الاستنكار واللوم من جانب الصحفيين اليهود ..

واتضح هذا الموقف عندما بدأ عرض الفيلم عالمياً في امريكا وباريس .. فقد ضرب حول الفيلم ستار من الاهمال واللامبالاة .. وكأنما المقصود هو الالقاء بالفيلم في منطقة الظل والنسيان ..

ان المخرج (كوستا جافراس) يتمتع بسمعة سينمائية مدوية ..فهو مخرج فيلم (زد) الشهير (عام ٦٨) والذي جرؤ ان يناقش من خلاله الحكم العسكري اليوناني ..

وهو ايضاً مخرج فيلم (مفقود) الذي يدين فيه تورط السياسة الامريكية وجهاز المخابرات الامريكي في انقلاب (شيلي) عام ١٩٧٣ .. وقد اثار هذا الفيلم ضجة كبرى داخل امريكا .. وفاز بالجائزة الكبرى لمهرجان كان عام ١٩٨٢ مناصفة مع فيلم (الطريف) للمخرج التركي (يلماظ جونيه) .

أي ان هذا المخرج لاتمر افلامه في هدوء ..وانما تثير جدلاً وحماساً وردود افعال ساخنة ..

فلماذا كان نصيب فيلم (حنا . ك) هذا الفتور ؟

في المؤتمر الصحفي الذي عقده المخرج في القاهرة .. بعد عرض الفيلم والاستقبال الحافل الذي قوبل به في ختام مهرجان القاهرة السينمائي السابع .. قال بصراحة شديدة:

(ان الفيلم استقبل في نيويورك بفتور واضح .. ولم تعلق عليه سوى جريدتين فقط .. اما في باريس فقد حقق الفيلم نجاحاً اقل من العادي .. وايضاً الصحافة الفرنسية لم تبد اهتماماً به بالمقارنة بافلامي السابقة .. ولا

أستطيع ان افسر هذا ولكني اترك لكم التفسير فانا لا اريد ان اوجه اتهاماً للصحافة الغربية فهذا ليس دور المخرج) (٣٨) !

سألوه عن رد فعل الصحافة العربية في لندن وباريس؟

قال بنفس الصراحة: (كانت في اغلبها جيدة جداً.. وفي صالح الفيلم).

وحتى تكتملْ الصورة لابد أن نذكر أنه في هذا المؤتمر الصحفي بالقاهرة ارتفعت بعض الأصوات تعتب على المخرج (كوستا جافراس) انه لم ينصف تماماً القضية الفلسطينية في فيلمه.. وأنه لم يتعمق في تحليلها بالشكل الكافي.

وهذه الأصوات ارتفع مثلها بين صفوف العرب في كل من باريس وامريكا الذين شاهدوا الفيلم وكانوا يتوقعون المزيد من الصراحة والمواجهة وتحديد المواقف..

وقد يكون لهذه الأصوات كل الحق في تصورها..

ولكن يجب ألا ننسى.. أن هذا الفنان الأوروبي – بتفكيره ومنطقه الخاص – قد أقبل على الخوض في هذه القضية الساخنة، دون أن يكون مدفوعاً من أحد، أو لحساب أحد، وإنما لقناعته الشخصية بأن يطرح على الشاشة العالمية، لأول مرة جانباً من الصراع الفلسطيني الاسرائيلي.. وأن يتحمل كل عقبات ونتائج هذه المغامرة.

ويكفي الفيلم.. أنه يعيد إلى ذهن المتفرج الأوروبي والامريكي.. هذا السؤال البديهي وجوهر القضية كلها.. هذه الأرض – أرض فلسطين – من حق من؟.. هل هي من حق ابنائها.. أم من حق دولة الاحتلال؟.

وعنوان الفيلم (حنا. ك) هو اختصار لاسم المحامية (حنا. كوفمان) التي تدور من خلالها ومن حولها أحداث الفيلم.

فهي امرأة في الخامسة والثلاثين من عمرها (تلعب الدور الممثلة الامريكية جيل كلايبرج) تحيا أزمة شخصية.. فهي امرأة ممزقة في عواطفها.. تفتقر الانتماء.. فهي من أصل بولدني.. ولكنها تربت ودرست في امريكا.. وتزوجت في فرنسا.. ثم انتقلت إلى اسرائيل لتمارس المحاماة... ولتقع في غرام المدعي العام الاسرائيلي، وتحمل منه.. وهي لا تبالي بهذا المأزق ولا تستطيع أن تحدد إلى أي رجل سترتبط مصيرها.. هل لزوجها الفرنسي الذي يحبها ويغفر لها سقطتها.. أم لعشيقها الاسرائيلي الذي يطلب منها الانفصال عن زوجها ليتزوجها.

هذه المرأة تجد نفسها داخل قضية شاب فلسطيني يريد اثبات حق ملكيته لبيت اسرته في احدى القرى الفلسطينية المحتلة.. ومع هذا الشاب الفلسطيني تكتشف النظام العسكري الاسرائيلي، والقشرة الهشة التي تعيش فيها، وتجسد ازمتها.

والفيلم يبدأ بهذا الشاب الفلسطيني.. وينتهي به.. فهو الموجود الغائب طوال الفيلم.. وكأنه الضمير الحي الذي يوقظ كل المشاعر والتساؤلات(٣٩).

وتتحدث المخرجة عزت الحسن عن مجموعة أفلامها ومنها فيلمها المتميز زمن الأخبار الذي نال جائزة لجنة التحكيم من مهرجان الشاشة العربية المستقلة. ونقدمها هنا بشيء من التفصيل بسبب تميز تجربتها (٤٠).

- أنا في الأصل مخرجة أفلام وثائقية مستقلة.. أنا فلسطينية من فلسطين الشتات، عشت في لبنان ... وأعيش في فلسطين الآن منذ أربع سنوات ... الآن أعيد اكتشاف فلسطين... درست دراسات سينمائية و علم اجتماع باسكتلندا، وتخصصت في الأفلام الوثائقية.

- (زمن الأخبار) فيلمي الخامس ، وهو فيلم فقير تم تصويره بكاميرا (DV) فيديو رقمية، لما بدأت أحداث الإنتفاضة وجدت نفسي بلا عمل.. كل المشاريع التي كنت أعمل عليها توقفت .. وجدت نفسي جالسة بالمنزل، أشاهد ما يحدث عبر شاشة التلفزيون وكان ينتابني شعور كبير بالإحباط منذ أن بدأت الإنتفاضة، فقررت أن اصنع شيئا... بدأت بتصوير حارتي التي تشاهدها في الفيلم . فبالتالي هو فيلم لم يطلب أحد صنعه . وكان نتيجة الوضع العام.

ذهبت إلى فلسطين لكي أعمل ضمن مشروع لجامعة أمريكية يحمل عنوان (نساء تتكلم) وتم تنفيذه لخمس دول عربية: مصر، المغرب، اليمن، تونس، فلسطين... كانوا يبحثون عن مخرجات سيدات ولو من بلدان مجاورة، فأتوا بي إلى هذا المشروع وهم يعتقدون أنني أردنية... فذهبت إلى فلسطين للمرة الأولى، وأنجزت فيلمي الأول (نساء تتكلم). لكن كان العيش في فلسطين بالنسبة لي هاجساً ملحاً، وكنت أعمل من قبل في قناة دبي الفضائية. وقررت بعد هذا الفيلم أن اظل في فلسطين (٤١) .

(كوشان موسى) هو فيلي الثاني. وكلمة (كوشان) تعني صك ملكية. وهو فيلم عن المستوطنات الإسرائيلية، تلاحظ أنني دخلت مباشرة على هذا الموضوع وكأنني ارغب في أن أثبت فلسطينيتي...

أما في (زمن الاخبار) فهناك خط رئيسي وهو خط الموت... العلاقة مع الموت... مات الكثيرون للأسف أثناء الإنتفاضة. فصار الموت كأنه جزء منها. فالموت كان هاجسا لدي... كنت أرغب في الحكي عن الموت والأموات. ففي مشهد أستديو الفوتوغرافيا، نرى الناس يتصورون، فنشعر

أنهم يستعدون للموت. لكن حينما بدأت التصوير، صورت فقط مع الأطفال، في المونتاج الأولي. كان الأطفال فقط. كان هناك العديد من الأسئلة... لماذا بدأت الإنتفاضة ؟!

وتختم رأيها قائلة:

-برأيي أن هناك خطا جديدا نشأ في السينما الفلسطينية، هو خط ذاتي... هذا عالمي وكثيرا ما يظهر في أفلام وثائقية. لكنه في الحالة الفلسطينية له خصوصية أكثر. أنا لا أحكي عن القضية الفلسطينية لأنها قضية إنسانية... وقتها كان من الممكن أن أحكي عن المكسيك! انا أحكي عن فلسطين لأنها تمسني بشكل شخصي فلا أستطيع ألاّ أن أكون ذاتية. أنا أحكي عن حياتي، عالمي، حارتي.

-هاجسي الآن هو توزيع (زمن الأخبار)، وأحاول أن أقوم بتوزيعه، وهذه إحدى مشاكل المخرجين في بلادنا. فأنا أنتج، وأخرج، وأصور، وأوزع، وبرأيي أن هذا غير صحيح. لأنه ليس لدينا أشخاص متخصصون في التوزيع. فأحاول أن أقوم بتوزيعه بنفسي... هناك اهتمام عالمي بالفعل بما يجري في فلسطين. الناس مهتمة بأن تعرف، إذا هناك إمكانية لتوزيع الفيلم. وهذا ما يجعلني حريصة على توصيل ما أريد من أفكار (٤٢) .

وإذا كانت انتفاضات الشعب الفلسطيني قد شكلت انعطافات جديدة في حياة الشعب الفلسطيني وقضيته ونضالاته فإن السينما الفلسطينية رافقت الإنتفاضة في مجمل مراحلها (٤٣) .

وصورت الواجهات والعمليات الفدائية البطولية، كما صورت الإعتداءات الصهيونية الحاقدة.. في ذات الوقت الذي اهتمت أيضا بإعادة قراءة وتسجيل وتحليل تاريخ القضية و الصراع العربي الصهيوني وتوثيقه.

وفي هذا المجال نجد العديد من الأفلام التي فعلت ذلك ومن أبرزها فيلم فلسطين.. سجل شعب) الذي أنجزه المخرج قيس الزبيدي ١٩٨٤ وهو فيلم من أهم الأفلام التسجيلية الوثائقية حول القضية الفلسطينية، حيث سنجد رصدا للعديد من الهبات و الثورات والإنتفاضات الشعبية الفلسطينية، منذ عشرينات القرن العشرين، وإضافة للوثائق البصرية التي يقدمها الفيلم، نجد عددا من الشهادات التي قدمها شهود عيان، عايشوا مراحل مختلفة من تاريخ الصراع العربي الصهيوني.

إن أهم ما يميز هذا الفيلم انه استطاع أن يحول مشاعر الاستسلام والاحباط و الألم إلى نضالات شعب يكتب سيرة قراه وبيوته وأشجاره، سيرة المطر والأعراس والزيتون كاشفا من خلال ذكريات شخصياته وحشية اغتصاب فلسطين وهكذا فقد احاط الفيلم ببعض الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية المتعلقة بالقضية.

لقد نجح المخرج عبر فيلمه بتوثيق الذاكرة الفلسطينية قبل ان تفلت من أيدي شهودها وهو إذ يفعل ذلك فإنه لا يختلف عن المقاتل الذي يتسلل الى قريته ويضرب المحتلين ويعود إلى موقعه... انه مقاتل ايضاً، ولكنه هنا مقاتل في ميدان حراسة الهوية الفلسطينية من خلال حراسة الذاكرة.. ففلسطين التي تقوم في الجغرافيا تسكن الذاكرة ايضا والاغتصاب اذا استطاع ان يقع على الجغرافيا.. فإنه في هذا الفيلم يقوى على اغتصاب ذاكرة شعب يتعهد ذاكرته بالحراسة..

وقد شكلت الانتفاضة التي انفجرت في العام ١٩٨٧ واحدة من ابرز المحطات النضالية التي خاضها الشعب الفلسطيني، وتتويجا لسلسلة طويلة

من الانتفاضات المتتابعة، والتي شكلت ايضا حافزا قويا دفع السينمائيين الفلسطينيين الى صياغة العديد من الأفلام التي تتناول هذا الحدث العظيم للقضية الفلسطينية، وللثورة والنضال الفلسطيني، الالق والتوهج. فعن انتفاضة الفلسطينيين الباسلة ضد المحتل الصهيوني في السبعينات، والتي كان من أبرز عناوينها انتفاضة يوم الارض عام ١٩٧٦ وبعد عامين من ذلك قدم غالب شعث فيلمه (يوم الارض) مركزا فيه على الممارسات الفاشية الصهيونية- حيث يتفجر الفيلم بإبراز تضحية ومقاومة الشعب الفلسطيني الذي أدرك أن فلسطين ليست ارضا فحسب وإنما هي هوية وأن اغتصاب الارض يبقى هزيلاً اذا لم يتمكن المغتصب من اغتصاب الهوية والفيلم الذي بين ايدينا ما هو إلا شاهد بليغ على ما يمكن ان يقوم به مواطن فلسطيني تجاه هويته (٤٤).

لقد نجح غالب شعث في هذا الفيلم في تقديم الواقع وتصوير مواجهة جيش الاحتلال الصهيوني للفلسطيني بالرصاص والضرب، مما أوقع شهداء يوم الأرض في قرى عرابة وسخنين ودير حنا، فضلا عن عشرات الجرحى...

ويدور فيلم(أطفال جبل النار) لمي المصري، المنتج في العام ١٩٩١ حول نضالات الطفل الفلسطيني في ظل الاحتلال، وخلال اشتعال الانتفاضة الفلسطينية البطلة، التي انفجرت في العام ١٩٨٧ حيث تلتقط الكاميرا دور هؤلاء الأطفال في الانتفاضة، وان أخذ الفيلم مدينة نابلس، فما هي سوى نموذج عن الوطن المحتل كله، بينما يتناول ميشيل خليفي في فيلمه (نشيد الحجر) في لعام ١٩٩٠ الواقع الفلسطيني في خضم الانتفاضة الفلسطينية

البطلة من خلال جيل فلسطيني ناهض رافض الانكسار، يقاوم حتى بالحجر، ويصنع ملحمة لا نظير لها في العالم، ويمكن اعتبار هذا الفيلم وثيقة وشاهدا على الفعاليات اليومية للانتفاضة.

اما المخرج جورج خليفي فيقدم فيلمه(اطفال الحجارة) عام ١٩٨٨، والفيلم اذ يحمل رؤية فكرية ومستقبلية وجرأة في تناول قضية الطفل الفلسطيني الاكثر حساسية والأكثر التصاقاً بحياتنا اليومية ليطرح مدى مقدرة الطفل الفلسطيني على الوقوف امام الجنود الصهاينة المدججين بالسلاح. في ذات الوقت يبرز الفيلم حجم الهاجس اليومي للطفل القابع في قطاع غزة باستدعاء نقيضه ليبلور نقطة الصراع. ويشير الفيلم الى ان الطفل الفلسطيني وهو في خضم مأساته يثبت قدرته على البقاء والاستمرار في التضحية في سبيل انتمائه لتلك الارض وذلك بإصراره ان يكون في مجتمعه سعيدا متحررا من كافة القيود على ارض وطنه.

وفي ذات السياق يقدم طوني قدح فيلما بعنوان(الحرية المسلوبة.. فلسطين المحتلة) عام ١٩٩٠ يتحدث فيه عن الحياة المعيشية تحت الاحتلال، في مخيم الدهيشة الواقع قرب مدينة بيت لحم، دون ان نحتاج للتذكير بالواقع الذي شهده هذا المخيم خلال فترة الثمانينات، ومطلع التسعينات، اذ يتعرض لممارسات عدوانية قاسية، حولته الى ما يشبه المعتقل الكبير المحاصر بالاسلاك الشائكة، وهو ذاته المخيم الذي غدا احد اكبر معاقل الانتفاضة المجيدة.

ويعتبر فيلم (يوميات فلسطينية) المنتج عام ١٩٩١، اول تجربة فلسطينية لورشة عمل سينمائية نظمتها مؤسسة القدس للانتاج السينمائي، وقد

ضمت كلاً من الهواة عبد السلام شحادة ونزيه دروزة وسهير اسماعيل وقد نال هذا الفيلم جائزة معهد العالم العربي في باريس عام ١٩٩٢.

لقد ابتدأ هذا الفيلم بالنضال الوطني والممارسة الوطنية وذلك عن طريق الكفاح ضد العدو الصهيوني في فلسطين من خلال التظاهرات .

حقيقة هذا الفيلم هو اليوميات من حيث انتقاء الخبر وإبرازه وتسليط الضوء على مجمل احداثه السياسية والاجتماعية في شموليتها وتفصيلاتها وبالمساعدة على فهم وتقويم مسار الانتفاضة التي تركت منذ اللحظات الاولى لاندلاعها، انطباعات كثيرة ايجابية ومذهلة احدثت تحولات على المستويات كافة.

اما فيلم (الايدي الصغيرة) لعبد السلام شحادة، من انتاج مركز غزة للفيديو في العام ١٩٩٥-١٩٩٦ فهو يرصد قضية بالغة الاهمية، وهي موضوع عمل الاطفال دون السن القانوني للعمل، بالنظر اليها من خلال الشروط السياسية والاجتماعية العامة، أي ضمن شرطها التاريخي في مجتمع فلسطيني محدد للعالم، كانت ابرز سماته وجود الاحتلال الصهيوني وممارساته من جهة، وانفجار الانتفاضة ومنعكساتها التربوية والنفسية، وما تنتجه من حال قلقة، من جهة ثانية، وفي العموم فإن موضوع الطفل الفلسطيني يحتاج دائما لدراسات جادة ومعمقة تسبر غوره، ولا تتوقف فقط عند حدود كونه (طفل حجارة) رغم اهمية ذلك.

ويرصد فيلم (دار دور) لرشيد مشهراوي مدى تأثير حرب الخليج على عائلة فلسطينية في قطاع غزة.

في هذا الفيلم تحولت شوارع قطاع غزة الى طرقات خالية بسبب خطر منع التجول ألذي تفرضه قوات الاحتلال.

فالفيلم يكشف افشاء تكتيكات العدو قبل بلوغ احداثها القاضية بسحق الانتفاضة يضاف الى ذلك، المعاناة القاسية التي يعيشها ابناء قطاع غزة، من حيث الضرب والتعذيب ودخول المعتقلات ونسف المنازل والاستشهاد.

كما اهتمت أفلام اخرى بالانتفاضة التي اشتعلت خلال عقد التسعينات مثل انتفاضة الحرم الابراهيمي ١٩٩٥ وانتفاضة النفق ١٩٩٦ لتشكل بذلك وثائق بصرية تحفظ للذاكرة، النضال الفلسطيني، وابرز محطاته... ولعل انتفاضة الاقصى لا تخرج عن السياق ذاته من ناحية اهتمام السينما بها، من حيث تسجيلها وتوثيقها وتثبيتها في الذاكرة ونقلها الى انحاء العالم، فالسينما هي وسيلة اتصال حضارية ذات تأثير كبير، عبر الصورة، ولعل في المشاهد المؤلمة التي سجلت لحظة استشهاد الفتى محمد الدرة، ابرز مثال على قدرة واهمية الصورة في التاثير على المشاهد حيثما كان (٤٥) .

جنين.. جنين:

محمد البكريْ فنان فلسطيني من عرب ١٩٤٨ .

يعرفه الجمهور العربي ممثلا سينمائيا له اكثر من ثلاثين فيلما منها (حنا.ك) لغوستا غافراس عام ١٩٨٣ وحيفا والجواهر الثلاث المفقودة وغيرها، ومسرحيا من خلال العديد من الافلام والمسرحيات ومسرحيته الشهيرة المتشائل للكاتب الفلسطيني اميل حبيبي، وها نحن هنا نتعرف عليه مخرجا سينمائيا من خلال فيلميه التسجيليين النكبة ١٩٤٨ الذي صور في مناطق عدة من فلسطين وتحدث خلاله عن عرب القدس والضفة الى جانب عرب١٩٤٨ وقد اعتبره البعض ان فيه اسقاطا على الذات باعتبار محمد البكري من عرب ١٩٤٨ وفيلمه الجديد جنين.. جنين وقد عرض هذا الفيلم

في العديد من المهرجانات العربية والعالمية ونال العديد من الجوائز الهامة (الاسماعيلية، قرطاج، بيروت وغيرها) .

وعن فكرة الفيلم وكيف جالت في بال البكري عملية انجازه يقول: اقدمت على هذا العمل لشعوري بالعجز كانسان انتمى لهؤلاء الناس ولا استطيع مساعدتهم وانا اسكن على بعد نصف ساعة منهم. وقد بدأ المخرج تصوير (جنين.. جنين) بعد ايام قليلة من خروج الجيش الاسرائيلي من جنين حيث صور الهدم والدمار محاولا ابراز عمق العلاقة بين الانسان والمكان.

يبدأ الفيلم براو اخرس يقود المشاهد بالاشارات عبر ازقة المخيم المدمرة ويروي بايماءات جسده كيف كان الهدم والحفر والاصابة بالرصاص. ويظهر الالم والغضب والحزن والسخرية. والاخرس الذي ينقلنا بين الامكنة والخراب هو الدليل الى واقع المأساة لا يتكلم انه يؤشر ويرسل بيده وحركة جسده ما ينبئ عن مدلول القول في صمته فهنا لا حاجة للكلام او لا قيمة له، حتى تلك الشهادات القاسية والمليئة بالكلام والصراخ تنتهي بالصمت والدموع والاحساس بما حصل وحول هذه الفكرة التي بدت وكأنها فيلم قصير جدا داخل الفيلم الرئيسي يقول البكري: لقد اهتديت الى هذه الفكرة بالمصادفة البحتة فقد شاهدت هذا الشاب في المخيم وكان قد نجا من المجزرة وصار يعبر لنا ويشير الى اماكن القتل ووجود الجثث وعن بعض الاماكن التي طمست معالمها تماما، وقد اضافت المؤثرات الصوتية والموسيقى بعدا للفيلم وعمقت الاحساس بالمعاناة. عرض الفيلم لوحات لشخصيات مختلفة كل منهم يروي الاحداث التي مرت عليه (٤٧) .

فهناك الشاب الذي يتساءل لماذا يفعل الاسرائيليون هكذا بنا؟.. ويحكي رجل مسن ما حدث له عندما لبى نداء الجيش الاسرائيلي بالخروج

حفاظا على سلامته ولكن احد الجنود يطلق عليه النار متعمدا ويصيبه وعندما لم يقدر هذا المسن على الوقوف يهدده الجندي اذا اردت ان لا تموت عليك بالسير، ويبكي الرجل ويبتلع مع دموعه المهانة التي يشعر بها واثار اصابته بادية في قدمه ويده. فمن بين دموع هذا الرجل السبعيني نقرأ روح القهر والظلم وهدر الكرامة والرجولة وخيبة الامل في النداء العاجل الى العالم الذي كان بلا رد، فتاة صغيرة تتكلم كالكبار وتقول عندما علمت بحضور شارون إلى المخيم بكيت لأنني لم استطع أن أقوم بأي عمل ضده، تلك الطفلة الصغيرة تتمنى لو تقتل الآفاق والمجرم والجزار شارون حسب تعبيرها، أحد الأطباء الذين شاركوا في إخراج القتلى من المخيم يصف الرائحة الكريهة المنبعثة من الجثث.ورجل مسن آخر يتهم الجيش بسرقة مدخراته وتعويضه، وأخر يصف احتلال الجيش لبيته وكيف عاث الجنود فيه فسادا.

في فيلم جنين.. جنين تجول الكاميرا في موقع المأساة اليومية لأهالي جنين وبين المنازل المدمرة ومن خلال بعض الأشخاص الناجين من المجزرة يوجه الفيلم صرخات الناس وآلامهم،في شهادات يومية حية ومؤثرة ومؤلمة تتكشف أمام الكاميرا في تعبير صادق وموجع عما يجتاح النفوس في كلمات تقترب من روح الفاجعة التي حصلت وفي لغة توثيقية خاصة من حيث البناء والإيقاع وقوة التعبير والرؤية.فيلم يعتبر وثيقة حية لما ارتكبه الإسرائيليون في مخيم جنين، وفيه يلجأ البكري إلى قراءة شهادات أهل المخيم أنفسهم بعيداً عن مشاهد الدم والعنف الصهيوني الذي مورس على أهالي مخيم جنين أثناء الحصار يقفز بنا البكري من مكان الى اخر ومن شخص الى اخر في حركة تستطلع المكان والناس لتقرأ ما يمكن قراءته فوق

هذا الركام والصمت الذي ينذر بالموت، كاميرا حساسة تنقل بصدق ووجع حجم الخراب الذي خلفته الالة الصهيونية في المكان وفي ارواح البشر الذين اصبح معظمهم في العراء، وحيث لا يقطع صمت الفاجعة فيما فعلته اسرائيل وفيما كان الموقف والرد العربي عليها سوى صوت سيارات الاسعاف وصراخ الامهات والاطفال.

ويؤكد بكري من خلال فيلمه انه بالنسبة للجيل الجديد لم تعد مسألة العودة الى القرى التي هاجرت منها عائلاتهم ضمن اولوياتهم بل باتت فكرة الصمود والبقاء في المخيم وعدم تكرار مأساة الهجرة هي المستحوذة عليهم وبات المخيم، الموطن المؤقت للاجئين، هو الوطن بحد ذاته.

وينهي بكري فيلمه الموجع بمشهد لبائع في شارع الحي حيث يتصل ببوش وعنان في سخرية بالغة التأثير ربما رغب فيها البكري كسر ايقاع الوجع والالم الذي رافق عوالم الفيلم انه اشبه بلطمة مازحة وصفعة ضاحكة من اهالي المخيم في وجه المجتمع الدولي كما يصفه البكري نفسه لكنه مشهد نابع من قلب المأساة وروح الشعب الذي يقاوم الموت بكل السبل الممكنة والسخرية والتهكم من الحياة والموت وما يحدث فيها واحدة من تلك الاحتمالات الممكنة للمواجهة اليومية (٤٨) .

جينيه في شاتيلا:

عنوان الفيلم الوثائقي (٩٦ دقيقة) الذي وضعه المخرج السويسري ريشار ديندو وعرض في (معهد العالم العربي) في باريس، معتمدا على نصّي جينيه، ((أربع ساعات في شاتيلا)) (نشر في ((مجلة الدراسات الفلسطينية))/ الطبعة الفرنسية بعد اشهر قليلة من مجزرة صبرا وشاتيلا عام

١٩٨٢)، و((الأسير العاشق)) (صدر عن دار ((غاليمار)))، يذهب دينو على خطى جينيه في مخيم شاتيلا في بيروت وثم في عمان وإربد وعند ضفاف نهر الأردن حيث كان الكاتب الفرنسي أمضى سنتين، في مطلع السبعينات، مع الفدائيين الفلسطينيين. يكتب جينيه في ((الأسير العاشق)): (أنا فرنسي ولكنني أدافع عن الفلسطينيين، كليا ومن دون حكم. إن الحق الى جانبهم لأني أحبّهم. ولكن، هل كنت أحببتهم إن لم يجعل الظلم منهم شعباً تائهاً؟) .

يفسر المخرْج: (اهتم بالمثقفين والكتاب الذين يحلمون بالثورة وقد خضعوا لتجربة اخفاقها الاليمة .انا انتمي الى جيل ٦٨،واعتقد ان مضمونية جيلي لا تتعلق فقط بالاحداث الجارية بل هي مضمونية كونية، تخرج عن الزمن، كما اعتقد ان كل جيل يجب ان يتسجل في التاريخ والذاكرة، وتلعب الاستعارة في افلامي دوراً كبيراً،فعلى سبيل المثال، تشكل مجزرة شاتيلا، في وصولها الى ابعد من الالم ومن الجريمة، الارادة في تدمير الشعب الفلسطيني . وبالطبع هذا الخطر لايزال موجوداً،ولكن شاتيلا تبرهن، بالنسبة الي، عن ضرورة القتال وضرورة المقاومة.وليس صدفةِ ان يكون جينيه،بعد شاتيلا، شعر باهمية كتابة نص طويل عن الثورة الفلسطينية. في شاتيلا، فهم مجدداً لماذا كان القتال ضرورياً .

ان لم يحملْ الفدائيون السلاح، في مطلع السبعينيات، لكان الشعب الفلسطيني فقد هويته وفقد وجوده (٤٩) .

وانكسر غصن الزيتون:

فيلم عن القضية الفلسطينيية للمخرج الايراني محمد دورمنش، من انتاج هيئة الاذاعة والتلفزيون الايراني، صور في سورية، وهو عن الاجتياح

الاسرائيلي لمدينة جنين الفلسطينية ومخيمها، يحكي قصة حب بين طالب وطالبة في الجامعة، عادا إلى وطنهما الأم، وتحديدا مدينة جنين، ليعيشا حصار مخيمها على يد العدو الاسرائيلي، ليطال لحظات سقوط المخيم بعد اجتياحه ويرصد العمل معاني الحب الصادق في تكثيف لها، لإنسانية أهالي هذا المخيم، وطيبة وصدق مشاعرهم، لتنتصر قصة الحب هذه، وهي تعكس شموخ العدالة والحرية على أكف الارادة والصمود، في تأكيد لحتمية انتصارها في النهاية، حين تسقي دماء الشهداء الأرض العطشى، للشمس الطالعة من شمس الحرية المنتظرة، والحق والخير، على أرض البطولات (٥٠) .

فيتو:

فيلم رسوم متحركة من انتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية ومن اخراج عبد المعين عيون السد ويروي موضوع الغزو الصهيوني لفلسطين واحتلالها، ومن ثم مقاومة هذا الغزو بالجسد والحجر:

عن هذا الفيلم يقول المخرج:

- (فيتو) كلمة اصبحت معروفة للجميع، على المستويين العربي والدولي، أي النقض أو الاعتراض. والعنوان ينطوي على مفارقة لغوية ومضمونية، حيث أن حركة اصابع الاطفال الفلسطينين ترسم حرف (٧) الدال على الانتصار، والذي هو الحرف الاول من كلمة (فيتو) الاجنبية. والمعنى الذي اردت أن اوصله هو اعتراض الفلسطيني على الممارسات القمعية، الارهابية، والذي هو في الوقت ذاته يشير إلى لحظة الانتصارعلى (الفيتو) الاميركي والصهيوني.ومنذ فترة طويلة. كانت لدي بدايات مع الدمى في السينما، في فيلم (كلمة الجد مسموعة) في بلغاريا، تطورت إلى رسوم

متحركة في فيلم (السلام) وكذلك في فيلم (المبضع) وتجسدت في الفيلم الحالي .

عن هذا الفيلم كانت البداية منذ نهوض انتفاضة الارض المحتلة. حدث ذلك عبر الاستمرار بمراقبة الوثائق التي تبث من خلال وسائل الاعلام عن الانتفاضة. وكان لابد لي من الاسهام في التعبير عن هذه الانتفاضة. صحيح أن الانتفاضة بسيطة في سلاحها، لكنها متينة وقوية وصلبة كالحجر الذي تستخدمه. وارتأيت أن يكون السيناريو سهل الاستيعاب، قوي التعبير.

أن قوة الفن تكمن في بساطته. واعتقد اننا كلما اقتربنا من الواقع تلمسنا ابسط الامور التي لها مدلول كبير جداً. فثورة الحجارة حين تقول: يجب أن نقاوم العدو المدجج بالسلاح بمختلف انواعه، وبواسطة الحجر، فاننا نشعر للوهلة الاولى بأن هذا شيء مستحيل. لكن الواقع اثبت عكس ذلك. وهاهي الانتفاضة تثبت أن الحجارة اقوى من اية طلقة، واقوى من أي صاروخ (٥١) .

واذا كنا قد قدمنا نموذجاً من افلام المخرجة مي المصري، فأن تجربتها لا تنفصل عن تجربة المخرج جان خليل شمعون، هذه التجربة الفريدة التي لها سمات تلخصها دراسة مستفيضة للناقد نديم جرجورة (٥٢) يمكن تكثيفها في الرأي التالي:

لم تنفصل هواجس شمعون والمصري، الحياتية والثقافية والجمالية، عن المعاينة الدقيقة لمختلف التبدلات الحاصلة، ولم يتناقض الهم الفردي مع تطلعات الاخر، على الاقل في العناوين العامة للعمل الثقافي والفني، ولمعنى السينما في مواكبتها حركة المجتمع والناس، وآلية مسارهما وتطوراتهما، كما في معالجتها المأزق والوجع والقهر، وربما الامل ايضاً،

على المستوى الانساني العام اولاً، وتحديداً اللبناني والفلسطيني. ذلك أن واحدة من الصفات التي جمعت مي المصري بجان شمعون، تكمن في اهتمامها ب (تيار سينما الناس) تلك السينما التي تهتم بالمضمون، على الرغم من انهما لم يلغيا ابداً موقع اللغة السينمائية في النتاج البصري. ففي التجربة المشتركة بينهما، (الاهم دائماً أن نعيش الواقع، لا أن ننطلق من افكار مسبقة) كما قالت مي المصري، مضيفة أن (الواقع يفرض اللغة، ويحدد مناخ الفيلم. وقبل أن نفكر في كيفية التأثير في الناس، علينا أن نتأثر نحن اولاً) اما وجهة نظر شمعون، في هذا المجال، فتتلخص بوجوب نقل اراء الناس الذين يتحملون وحدهم وزر المشاكل: (كلما كنا صادقين في ذلك، كان في وسعنا نقل اراء الناس فانا لااستطيع فبركة فيلم ليس له علاقة بالاخرين) .

من ناحية اخرى، اعتبر جان شمعون أن (الانسجام القائم بيني وبين مي يرجع في شكل اساسي، إلى الرؤية المشتركة، اذ لاخوف حول الواقع والمستقبل والتاريخ)، مضيفاً أن ثمة قناعة مشتركة بينهما ايضاً، مفادها أن (السينما عمل مجموعة لافرد)، علماً انه اراد السينما (وسيلة لاقامة علاقة مع الناس الذين لا احد يحكي عنهم).

في افلامهما المشتركة وانتقلت الكلمة – التي خاطبت الناس وعكست هواجسهم ومعاناتهم وتطلعاتهم – من حيز جغرافي إلى اخر. فمن بيروت إلى نابلس، ومن المخيمات الفلسطينية في العاصمة اللبنانية إلى القرى اللبنانية المتآخمة للشريط المحتل في الجنوب مروراً بمدن فلسطينية لا تزال حاضرة في الوعيْ الفردي والذاكرة الجماعية:مساحة جغرافية ذات دلالات تاريخية واجتماعية خصبة بالمعطيات الدرامية، تحولت إلى اطار بصري

لافت للنظر في افلام وثائقية، انجزها الثنائي شمعون والمصري من عمق النسيج الانساني الذي شكل فضاءات أعمالهما .

غير أن الاهتمام بالجغرافيا، كجزء اساسي من الالتزام الثقافي والفني بقضايا الناس والمجتمع، قابله الحاح البعد التاريخي، بكل ما حمله البعد من مضامين وأفكار وأشكال حياتية وتجارب انسانية. هذا التداخل بين الجغرافيا والتاريخ، اذا جاز التعبير، لخّصه شمعون بالقول إن اختيار (الجنوب اللبناني)، مثلا، محورا لعمله، تمّ ((بصفته (أي الجنوب) الرمز لمحاربة العدو الاسرائيلي))، مشيرا إلى أن الجنوب (منطقة يتجاور فيها اللبناني والفلسطيني: اللبناني بمشاكله وقصصه وحكاياته وتاريخه، والفلسطيني بمشاكله الأخرى، وقصصه وتاريخه ايضا). واعتبر شمعون أن المحور (يدور في هذه المنطقة الجغرافية التي تتجاور فيها مشكلتان: مشكلة الجنوبي الذي يهجر من ارضه، ومشكلة الفلسطيني المهجر أصلاً. والمشكلتان من فعل عدو واحد، هو اسرائيل. واذا كان الجنوبي يعود إلى قريته وأرضه بعد تهجيره منهما، (أي تهجير داخل الوطن)، فإن الفلسطيني (مهجر منذ زمن بعيد، بحركة اقتلاع لم يشهد لها التاريخ مثيلا). ومع هذا، فإن كل هذه المشاكل (تتلاقى من خلال هذا الشعور الحاد بالحنين إلى التراث، وبالعلاقة بالوطن، وبالهاجس المستقبلي (كل هذه المشاكل واحدة، في النهاية، لأنها تنبع من الانسان، ومن عذاباته).

هذه الصورة تختصر المضمون الدرامي العام لأفلام جان شمعون ومي المصري. فعذابات الإنسان، اللبناني والفلسطيني، من بيروت إلى تخوم المواجهة اليومية مع الاحتلال الإسرائيلي على مدى اثنين وعشرين عاما

متواصلة، انتهت مع الانسحابات الإسرائيلية المذلّة، التي اكتملت فجر الخامس والعشرين من مايو ٢٠٠٠، مرورا بالمخيمات الفلسطينية في لبنان وبعض المدن الفلسطينية، تكاد تكون واحدة، مادام العدو واحداً (٥٣) .

وتزداد الدعوة للهجرة إلى فلسطين وتأخذ هذه النبرة مجالا أوسع لأن المطلوب هو تجميع الشتات.

ونجحت السينما في ذلك حتى قامت دولة اسرائيل على أرض فلسطين ولم تتوقف فهي أحيانا تقدم ماذا فعل النازي في اليهود مثلما فعل ستيفن سبيلبرج المخرج الأميركي الشهير في فلمه (قائمة شندلر).. أو تقدم حياة الإسرائيليين مع بداية الاحتلال .

على الجانب الآخر كانت هناك السينما العربية .

أول فيلم روائي يواجه الهزيمة، بعد عام ٤٨ اسمه (فتاة من فلسطين) أنتجته السيدة (عزيزة أمير) للمخرج (محمود ذو الفقار) يروي قصة طيار مصري يعشق الجندية والاستبسال في سبيل الواجب من أجل الدفاع عن فلسطين، وفي إحدى الغارات على أعدائه الصهاينة يصاب بشظية في قدمه ويسقط بطائرته في إحدى قرى فلسطين وتلتقي به إحدى الفلسطينيات تسعفه وبعد أن يتم علاجه يتزوجان.

يقدم الفيلم رؤية عاطفية بين مصر وفلسطين ويوحي هذا الزواج المصري الفلسطيني بارتباط دائم بينهما ولعب دور الضابط (محمود ذو الفقار) والفتاة الفلسطينية المطربة (سعاد محمد) وكان هذا هو أول فيلم تلعب بطولته سعاد محمد والفيلم يدعم الاتجاه السائد بأن مصر عليها أن تحتضن فلسطين وتستقبل أهلها.

الغريب أنه بعد قرابة ٥٠ عاما يقدم سيد سعيد في فيلم (القبطان) رؤية من خلال أول أفلامه الروائية تقدم في بداية مشاهد الفيلم استقبال أهالي (بور سعيد) للمهاجرين من فلسطين ويحتضن المصريون الفلسطينيين النازحين، ويقدم سيد سعيد طفلا صغيرا يرتدي حول رقبته علم فلسطين. ويقدم أيضا إسقاطاً من خلال أحداث الفيلم التي تجري عام ٤٨ على التطبيع مع اسرائيل ويعلن رفضه ويقدم تماثلاً في مقاومة المصريين للاستعمار الانجليزي بإلقاء الحجارة على الجنود الانجليز بمقاومة أطفال الحجارة في فلسطين.

حصل هذا الفيلم على جائزة السيف الذهبي – الجائزة الأولى- في مهرجان دمشق السينمائي الذي عقد في شهر نوفمبر ١٩٩٧ وجاءت صدفة أن الفيلم الحائز على الجائزة الثانية هو الفيلم السوري.. (الترحال) الذي تجري أحداثه في نفس الفترة الزمنية ويقدم أيضا استقبال السوريين في مدينة (حماه) السورية للنازحين من فلسطين.

وكان قد سبق كلاً من سيد سعيد و(ريمون بطرس) مخرج فيلم الترحال المخرج السوري محمد ملص لمعالجة نفس الفترة الزمنية في فيلمه (الليل).

وبين ٤٨:٤٩ حيث أول فيلم عربي يتعرض للاغتصاب الاسرائيلي لفلسطين و٩٧ حيث أخر الأفلام التي تعرضت لتلك القضية اكثر من مائة فيلم روائي وضعف هذا الرقم من الأفلام التسجيلية، وسواء قدمت هذه الأفلام تلك الرؤية بأسلوب مباشر أو ساخر وسواء تعثرت هذه الأفلام فنياً وفكرياً أو أنها امتلكت الرؤية الصادقة فإننا يجب أن نعترف أن الجانب الإسرائيلي تفوق علينا وأننا كثيرا ما تأخذنا الموضة السينمائية أكثر من الهدف والصدق الفني ولهذا تعددت أفلام المخابرات المصرية وصراعها مع المخابرات

الإسرائيلية وقدمت (نادية الجندي) ذلك في أكثر من فيلم لها (مهمة في تل أبيب) عام ١٩٩٢ و (٤٨ ساعة في إسرائيل)!!

ولاشك أن مسلسل (رأفت الهجان) الذي كتبه (صالح مرسي) في الثمانينات وقدمه التلفزيون المصري في ثلاثة أجزاء وكان يروي حياة (رفعت الجمال) الاسم الحقيقي للبطل المصري.. كان نموذجا آخر.. وتعود الأحداث إلى نهاية الأربعينات وتستمر حتى انتصار ١٩٧٣ ومن نجاح هذا المسلسل في الشارع المصري والعربي تحول (رأفت الهجان) الذي قدمه (محمود عبد العزيز) بتسريحة شعر مختلفة إلى موضة عبرت عن الاحساس المكبوت لدى الإنسان العربي الباحث عن الانتصار، على الإسرائيليين.. رغم معاهدة السلام.

ولم تجد إسرائيل سوى أن تكذب وجود شخصية حقيقية اسمها (رفعت الجمال)، وبالطبع فإن الوثائق المصرية دامغة على أن (رفعت الجمال) بطل مصري استطاع أن يخدع المخابرات الإسرائيلية على مدى ربع قرن.

ويبدو أن هذا النجاح الطاغي للمسلسل هو الذي حفز نادية الجندي لكي تقدم أفلامها السينمائية (المخابراتية) لأنها لا ترضى أن تفوتها الموضة.

لعل أشهر (إيفيه) أطلقته (نادية الجندي) بعد (سلم لي ع البتنجان) الذي ارتبط بها في فيلم (الباطنية) هو (إيفيه) خالتي بتسلم عليك في فيلم (مهمة في تل أبيب)، وبهذا (الإيفيه) دخلت إلى تل أبيب وخدعت المخابرات الإسرائيلية وكلما وجدت أن هناك من يحاول أن يكتشف خديعتها أطلقت (إيفيه) خالتي بتسلم عليك الذي تحول إلى كلمة السر للمخابرات المصرية.

أما فيلمها (٤٨ ساعة في إسرائيل) فهو يقدم المخابرات الإسرائيلية – الموساد – باعتبارهم مجموعة من البلهاء يقودهم (السيد راضي) ولهذا فإن المخابرات المصرية تنتصر عليهم في صراعهم في (اليونان) بزعامة منتج الفيلم (محمد مختار)، ولصالح مرسى الأديب والكاتب الدرامي عمل أسبق من (رأفت الهجان) قدمه للسينما في نهاية السبعينات وحقق نجاحاً جماهيريا ونقديا ضخماً وهو (الصعود للهاوية) إخراج (كمال الشيخ) حيث إن ضابط المخابرات المصري الذي لعب دوره (محمود يس) يكشف كل ألاعيب المخابرات الإسرائيلية التي نجحت في تجنيد الفتاة المصرية التي أدت دورها (مديحة كامل) والفيلم متقن الصنع لأنه يقدم المخابرات الإسرائيلية التي تجيد التخطيط بدهاء وبنعومة (٥٥) .

وعن سينما القضية الفلسطينية بين الخارج والداخل نجد هاتين الصورتين (٥٦):

في الخارج كانت الولادة مترافقة مع ولادة الثورة المعاصرة ومارست نشاطها في أرض الشتات والبلدان العربية – وخضعت لشروطها – وظلت ملحقاً للمشروع السياسي، وكان على السينمائي الفلسطيني أن يحمل ازدواجية، يحمل في داخله اثنين – السياسي – والفنان ... وكما انتصب الفلسطيني السياسي والذي يملك وعيه السياسي منظراً، كذلك وقف السينمائي الفلسطيني سياسيا منظراً..

ولكي نفهم هذه الازدواجية في ذات الفنان علينا التسليم بأسبقية الحركة السياسية على الحركة السينمائية – فالالتزام السياسي سبق الفعل الفني، والفعل السياسي، ولّد الفعل الفني، وفي الإثنين وقف السينمائي مقاتلاً منظماً

مدافعا عن بقاء الثورة – وراح يتدرب على الفعل الفني مستفيداً من زخم الحدث نفسه، مراكماً خبرته الفنية...

في هذا الإطار عاش السينمائي الفلسطيني غربته الفنية داخل إطار المؤسسة الفلسطينية السينمائية نفسها كمقدمة لغربة أمَرّ سوف تأتي في لاحق التجربة لتبعده عن المؤسسة وتسلبه حق التمثيل الفني للسينما ... تبعده عن موقع الفعل الفني وامكانية لملمة مفرداته وصوره المبعثرة ... لنرى كسينمائيين فلسطينيين / غرباء في مؤسساتنا السينمائية والثقافية.

أما سينما الداخل فكانت ضرورة المواجهة الحضارية في مستواها الثقافي وفي الدفاع عن المخزون الثقافي والذاكرة المستهدفة بالتدمير والتشويه هي الدافع الذي استنفر واستفز مجمل طاقات السينمائي في الأرض المحتلة (بطبيعة الحال يرد ذلك إلى الفعل التاريخي والزمني – والمكاني – الحيز).

وكانت حركته باتجاه تأكيد انتماء وعلاقة لها خصوصيتها بالمكان وباللحظة حيث الطمس والتبديد والإذابة والتهويد. بخلاف حركة السينمائي الفلسطيني خارج الأرض المحتلة الذي راحت حركته تؤكد الانتماء والهوية – والاقتراب من العلاقة بالمكان والزمان المنقطعة راهناً ملموسا. لذلك طغت على حركته محاولات اثبات شرعية العلاقة... وشرعية الفعل... وراح يسجل للراهن كيومية (وحدث) سياسي واتيح للخارج فضاء أوسع للحركة والفعل والمجال وصفي في أغلب الأحيان.

في حين انحصر وضاق فضاء الداخل بقيود الرقابة... والمنع... واتجه المجال إلى الذاكرة والأرض، وكنا (النحن) حاضرين في الأرض

والذاكرة في سينما الداخل.. وكنا (النحن) حاضرين في الشتات وفي التوق للعودة في سينما الخارج (٥٧).

وبالمقابل، تتضمن كل أفلام (الشجيع) الإسرائيلي نوعاً من المواجهة بين الإسرائيليين والعرب التي تتجسد على النحو السينمائي النمطي في حالة (الحصار) التي تعاني منها إسرائيل وفيلم (متمردون على النور) يمثل تلك الحالة.

فالجانب الأكبر من القصة والزمن السردي الذي يحكي رحلة الإقامة القصيرة للإسرائيلي دان، والأمريكية سوزان، داخل القرية العربية، مكرس تماماً لتصوير معاناتهما في حالة الحصار، وبالمثل فإن أحداث فيلم (عمود النار) تدور في مستعمرة صغيرة يحاصرها هجوم القوات المصرية، بينما تدور فترة مدينة القدس في فيلم (التل ٤٢ لا يجيب) خلال الحصار الأردني للمدينة القديمة. إن حالة الحصار تمثل وظيفة جوهرية في تعميق التأثير الدرامي لمشاعر أبطال الأفلام، وهي المشاعر التي تتبلور في الذروات الدرامية التي تتيح للسرد الفيلمي – بإستخدام مصطلح (رولان بارت) – مواقف (أسطورية) ونهايات مثالية، مثل إعادة اكتشاف الأمريكي لكونه يهودياً في فيلم (التل ٤٢ لا يجيب)، واتحاد قوى الخير

– تحت قيادة الإسرائيلي بالطبع– في فيلم (متمردون على النور)، بالإضافة للحكاية العاطفية التي تروي قصة الحب بين الرجل الإسرائيلي والمرأة الأمريكية (٥٨).

إن المعركة بين (الأبطال) الإسرائيليين واعدائهم العرب يتم عرضها دائماً لكي يراها المتفرج – من خلال الأسلوب السينمائي – بعين التعاطف

مع الأبطال الذين يدافعون عن أنفسهم ضد العرب وعنفهم غير المبرر وغير المفهوم. وكما هو الحال بالنسبة إلى للهنود الحمر في أفلام (الويسترن)، فإن العربي في أفلام (الشجيع) الإسرائيلي يجسد - مادياً ومعنوياً - العنصر الخارجي المعادي الذي يمنع الأبطال الطيبين من العيش في سلام، وعلى سبيل المثال، فإن المتفرج يرى العرب على الشاشة في فيلم (متمردون على النور) من وجهة نظر الأبطال المحاصرين، وهو ما يؤدي إلى أن يتبنى - حتى دون وعي أحياناً- وجهة النظر الصهيونية، التي تعنى بحالة الحصار- في معناها المجازي- الدولة التي تعيش حالة حصار، ويجب عليها أن ترد العدوان لكي تظل على قيد الحياة.

بل إن أفلام (الشجيع) الإسرائيلي الصهيونية تمتد في محاكاتها لنمط فيلم (الويسترن) الهوليوودي إلى إيحائها بجو (الحدود) بين المدنية والهمجية كما يعيشها (الكاوبوي)، ففي هذا النوع من الأفلام الإسرائيلية والأمريكية يواجه البطل ((الغربي)) (سواء كان امريكياً أم إسرائيلياً) أعداء ((متوحشين)) (الهنود الحمر أو العرب)، وحيث يمثل البطل الغربي دائماً الحتمية التاريخية، بينما لا يملك أعداؤه أي وجود تاريخي حقيقي.

لكن صور (الحصار) تضرب بجذورها العميقة في التاريخ اليهودي على نحو خاص، حتى يكاد أن يصبح نوعاً من الأعراض المرضية لذكريات أليمة تعود إلى تجربة الحياة في (الجيتو)، وهو ما يبدو واضحاً في ذلك القلق العميق الكامن داخل نمط الأفلام الوطنية البطولية الإسرائيلية، وكما يتمثل تماماً في فيلم(كانوا عشرة)، حيث يحاول المهاجرون اليهود في البداية أن يتحاشوا الصراع مع العرب المعادين، بأن يحصلوا بشكل قانوني على الماء

خلال الليل من بئر مشترك، لكن البعض – وقد ضاق بهم الصبر بسبب حالة الإضطهاد في فلسطين، وهي الحالة التي أثارت لديهم ذكريات المذابح الأوربية التي هربوا منها – يحرضون الجماعة على الحصول على الماء وقتما يريدون ودون الإلزام بأي اتفاق، ويؤكدون موقفهم بقولهم: (إننا لم نترك روسيا لكي نرحل إلى جيتو آخر)، وهو القول الذي يعني شعوراً مزدوجاً – من الحنين والكراهية في وقت واحد – تجاه روسيا بشكل خاص، وتجاه أوروبا بشكل عام.

وبذلك فإن الأفلام البطولية الإسرائيلية تحتفي بالتحرر من الماضي عن طريق تجسيد الدفاع العدواني عن الحقوق اليهودية، لكنه التحرر الذي لايتحقق من خلال الانتقام من الذين مارسوا القمع على اليهود في الماضي (أي الأوروبيين)، وإنما يتحقق على حساب الفلسطينيين الذين تتجاهلهم الأوهام والأساطير الصهيونية (٥٩).

والمعروف أنه في الأعوام القليلة الماضية من القرن الحادي والعشرين بدأت السينما العربية المهتمة بفلسطين تثبت حضوراً جيدا في المحافل السينمائية الدولية. ذلك أن عددا لا بأس به من المخرجين الفلسطينيين والعرب، المقيمين في بلادهم أو المنفيين إلى المهاجر الغربية، وجد في السينما أداة صالحة لمواجهة الاحتلال الإسرائيلي بشكل متلائم مع تطوّر العصر.

لم تعد العمليات العسكرية والمواجهات السياسية كافية. هناك حاجة ماسة إلى (سلاح) جديد، استخدمته الدول الغربية، خصوصا الولايات المتحدة الأمريكية، في تأكيد سيطرتها على المشهد الدولي. تمثّل السلاح الجديد بالإعلام المرئي، أولا وأساسا: التلفزيون (نشرات الأخبار، التقارير

والتحقيقات) والسينما (أفلام وأشرطة فيديو). هناك أيضا (إنترنت)، بقدراته المذهلة على اختراق الحواجز الجغرافية والثقافية والحضارية والاجتماعية والدينية، وعلى تقديم كمّ هائل من المعلومات بسرعة فائقة (٦٠).

غير أن مشكلة الإعلام العربي، على الرغم من انتشار ظاهرة المحطات التلفزيونية الفضائية في عواصم عربية واجنبية عدة، كامنة في غياب سياسة متكاملة لادارة الجانب الاعلامي من الصراع اليومي، اكان هذا الصراع موجهاً ضد اسرائيل والضغوط الغربية، ام ضد الجهل والامية والفساد والتخلف والقمع في الداخل العربي. على المستوى السينمائي، (فشل) العرب في تحقيق معادلات عدة، بعضها اساسي في صنع الفيلم: ثنائية الشكل والمضمون، الابتعاد عن الكليشيهات المستهلكة، ابتكار اشكال جديدة من التعبير، التحرر من سطوة الانتاج الاستهلاكي، الخضوع لسلطة السوق (انتاجاً وتوزيعاً). هناك ايضاً المعادلة الابرز: كيفية اختراق المشهد الدولي بافلام ذات مستوىً فني وتقني ودرامي سوي. أي، كيفية تحقيق افلام لائقة بمعنى السينما (وليس مجرد اعمال خطابية نافرة)، تستوفي شروطها الاساسية، وتعالج مواضيع الساعة، انسانياً وحياتياً .

تكاثر المحطات التلفزيونية الفضائية العربية لم ينعكس ايجاباً على نمو الانتاج السينمائي السوي. اذ ان هذه المحطات غرقت في البرمجة الاستهلاكية والسطحية، واولت اهتماماً سياسياً لبرامج المنوعات، او للنشرات الاخبارية، التي لعب بعضها دوراً حقيقياً في اعلاء شأن الصورة المتحركة، وتعميم (الخطاب) في المقابل، لم تجد السينما العربية مصدراً تمويلياً من هذه المحطات،على نقيض التجارب التلفزيونية الاوربية في الانتاج السينمائي،

اضف الى ذلك ان المحطات التلفزيونية نفسها لم تشكل مفهوماً عصرياً ل (السلاح) الجديد، المواكب للواقع والتحولات الحاصلة. ان الفيلم الوثائقي اقرب الانواع السينمائية الى المناخ التلفزيوني العام.مع هذا، لم تنتج المحطات التلفزيونية العربية اعمالاً وثائقية قادرة على فرض حضورها في المشهد الفني الدولي، على نقيض ما نفذه مخرجون وثائقيون من اعمال غلب عليها الاستسهال والنمطية .

سينمائياً، بدت فلسطين منهكة من كثرة الأعمال (سينما وفيديو) الغارقة في السطحية والركاكة والادّعاءات البائسة. الواقع السينمائي الفلسطيني لايختلف، أصلا، عن مثيله في دول عربية عدة، إذ إن أزمته متنوعة المستويات، كما هي حال (السينمات) العربية الأخرى: غياب شكل فني سوي. غياب مخيلة إبداعية. غياب لغة فنية متكاملة. ارتفاع النبرة النضالية الباهتة، استخدام الصورة السينمائية في غير موقعها الأصلي. استغلال المعاناة الإنسانية لإنجاز أفلام سيئة (٦١).

بقيَ أن نشيرَ إلى النغمة القديمة التي تحاول الصهيونية طرحها أحيانا بين فترة وأخرى، وبصورة خاصة في المهرجانات السينمائية وخاصة في مهرجان (كان) وهي نغمة (اضطهاد اليهود).. وبالتحديد منذ مهرجان عام ١٩٨٦، والتركيز على مجال السينما غايته الوصول إلى قاعدة كبيرة من المشاهدين سواء من خلال المهرجانات أو من خلال التلفزيون وقنواته المتعددة، ويأتي في هذا المجال إقامة ما يسمى بـــ مهرجان الأفلام اليهودية الذي يقام سنوياً في محاولة لتجميع كل الجهود السينمائية في أوروبا وأمريكا والتي تناقش كل ما يتعلق بإسرائيل (٦٢).

وقد تعودنا أن تكون المهرجانات خاصة بالدول، كأن يكون هناك مهرجان للأفلام الإنجليزية أو الأمريكية أو الإيطالية.. أو.. أو تكون المهرجانات خاصة بنوعيات الأفلام.. كأن يكون هناك مهرجان لأفلام الخيال العلمي.. أو مهرجان لأفلام الرعب.. أو مهرجان لأفلام الرومانسية.. أو.. أو تكون المهرجانات خاصة بالمدارس السينمائية.. أو بأساليب المخرجين.. أو بتطور الممثلين.. أو..

ولكن هذه هي السابقة الأولى أن يكون هناك مهرجان متعلق بالدين !

وليس هذا مستغرباً على الصهيونية العالمية.. حيث أنها تتعامل مع (اليهودية) على أنها حركة سياسية واقتصادية واجتماعية.. لها جذورها، ومعاركها، وضحاياها.. وأحلامها!!

وكانت خطة مهرجان عام ١٩٨٦ مثلاً والتي أعلن عنها سابقاً.. تدور حول اختيارات الأفلام التي تعرضت لطرد اليهود ونفيهم وتشريدهم.. وقد تم بالفعل اختيار أربعين فيلما طويلا من الإنتاج الأوروبي والأمريكي والإسرائيلي.

وتقول النشرة الخاصة بالمهرجان .. موضحة اختيار هذا الموضوع بالذات.. : (هدفنا أن نعرض الظروف الإنسانية لعملية نفي اليهود عن أرضهم) .

وقد قسموا عمليات النفي إلى قسمين .. حددتها النشرة كالتالي:

النفي باعتبار الظروف العالمية، والأحداث الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى إبعادهم عن الوطن الأم ..

والنفي باعتبار العالم الداخلي، والانشقاق الشخصي .وتواصل نشرة المهرجان .. التأكيد بأن عروض تلك الأفلام سوف تعقبها مناقشات يحضرها الكتاب والفلاسفة وأساتذة التاريخ .. وأيضا حاخامات اليهود .. بالإضافة إلى المخرجين والمهتمين بصناعة السينما !

ومطالبة العالم من جديد بالتكفير عن ذنوبه لما حدث لليهود .. (٦٣)!!

وقد تبين قبل هذا المهرجان، ومن خلال الأفلام التي كانت تدفع بها الصهيونية إلى مهرجان (كان) التي أحكمت قبضتها على السينما العالمية – اليهودية .. أن التنظيمات اليهودية عادت بكل قوتها وشراستها، للإعلان عن نفسها من خلال الأفلام .. وبمختلف الأشكال واللغات .. فهناك دائماً هذا (البطل) اليهودي .. إما مظلوماً ومضطهداً، وإما ثائراً يبحث عن حقه، وإما انساناً ضاحكاً يأسر القلوب .. وإما مقاتلاً مغواراً لابد أن ينتصر !!

المصادر والمراجع:

١- حسان أبو غنيمة – كتاب (فلسطين والعين السينمائية) منشورات اتحاد الكتاب العرب في سوريا عام ١٩٨١ .

٢- بشار ابراهيم – كتاب (السينما الفلسطينية في القرن العشرين) منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما في عام ٢٠٠١ .

٣- قليل من الفن .. كثير من الأحرار – صحيفة الاتحاد – تاريخ ٢١ – اكتوبر ١٩٩٩.

٤- محمد الأنصاري – الفيلم الفلسطيني درب الآلام – صحيفة الاتحاد – ملحق (دنيا) تاريخ ٢٥ مايو (أيار) ٢٠٠٢ .

٥- المصدر السابق .

٦- المصدر السابق .

٧- لابد من الإشارة إلى الجهد الكبير الذي بذله الباحث محمد الأنصاري في تقصي مسيرة الأفلام الفلسطينية عبر مراحلها المتتالية وذلك بنوع من التوثيق الدقيق آثرنا أن نعتمده بالتفصيل في هذا الفصل لما يتسم به من موضوعية .

٨- ظهر عن هذه القضية فيما بعد اكثر من شريط سينمائي .

٩- غازي العبادي (ندوة أساليب السينما الصهيونية) جريدة الثورة، دمشق، العدد ٣٥٠٩ تاريخ ١٥ / ١٢ / ١٩٧٩ .

١٠- ريجينا الشريف: الصهيونية غير اليهودية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، العدد٩٦ ديسمبر/كانون الأول ١٩٨٥.

١١- (السينما الصهيونية كسينما عنصرية)، جريدة الوطن، الكويت، العدد ٢١٩٤ تاريخ ١٦ / ١ / ١٩٨١ .

١٢- حسين العودات: السينما والقضية الفلسطينية، دار الأهالي، دمشق ١٩٨٧، صفحة ٤٥.

١٣- (نحو فهم افضل للسينما الصهيونية) جريدة الدستور، عمان، العدد ٤٤٢٧ تاريخ ٧ / ١٢ / ١٩٧٩ .

١٤- حسان أبو غنيمة: فن السينما الصهيونية منشورات وزارة الثقافة والشباب، دائرة الثقافة والفنون، عمان .
١٥- (نحو فهم افضل للسينما الصهيونية)، مصدر سابق .
١٦- رؤوف توفيق (العقلية اليهودية تستولي على السينما العالمية)، مجلة الدوحة، قطر، عدد يوليو / تموز ١٩٨٦، ص ١٣٤ .
١٧- رؤوف توفيق (اضطهاد اليهود مرة أخرى في السينما العالمية)، مجلة الدوحة، قطر، عدد أغسطس / آب / ١٩٨٦ .
١٨- حسان أبو غنيمة (فن السينما الصهيونية)، مصدر سابق .
١٩- سامي السلاموني (التوسع في السينما بعد التوسع في الأرض)، مجلة الكويت وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٥٦، ابريل / نسيان / ١٩٨٠ .
٢٠- الحرب السينمائية - مجلة المسرح والسينما - القاهرة - العدد ٥٢ - ابريل ١٩٦٧.
٢١- رؤوف توفيق (هكذا تفكر فلسطين) مجلة صباح الخير، القاهرة، العدد ٦٤٢ تاريخ ٢٥ ابريل / نيسان / ١٩٦٨ .
٢٢- أساليب السينما الصهيونية، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ .
٢٣- جودت السعد، الدوافع السياسية في السينما الصهيونية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٣، ص٩ .
٢٤- نعيم احمد جمعة - السينما الصهيونية في الثمانينات - جريدة البيان - العدد ١١٤٧ تاريخ ١٥ - ٧ - ١٩٨٣ .
٢٥- الحلول السلمية وضعت السينمائيين الفلسطينيين في مواجهة واقعهم - صحيفة الحياة - العدد ٣٨١٠ تاريخ ٥ / ١ / ٢٠٠١ .
٢٦- المصدر السابق .
٢٧- المصدر السابق .
٢٨- المصدر السابق .

٢٩- ابراهيم نصرالله: فيلم (حيفا) لرشيد مشهراوي - صحيفة الاتحاد - تاريخ ١٢ اكتوبر.

٣٠- المصدر السابق .

٣١- المصدر السابق .

٣٢- المصدر السابق .

٣٣- احمد تيناوي - الفيلم الفلسطيني - زفاف رنا - صحيفة تشرين ١٨ - ٥ - ٢٠٠٣ .

٣٤- المصدر السابق .

٣٥- رياض بيدس - السينما ثقافة وطنية - صحيفة الحياة - العدد ١٣٧١٧ تاريخ ٢٩ - ٩ - ٢٠٠٠ .

٣٦- أحلام المنفى .. وثيقة حول معاناة المرأة الفلسطينية صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٨٤٨٩ تاريخ ٢٤ - ٢ - ٢٠٠٢ .

٣٧- رؤوف توفيق - فيلم (حنا - ك) وكيف ننظر اليه - مجلة الدوحة - يناير ١٩٨٤ .

٣٨- المصدر السابق .

٣٩- المصدر السابق .

٤٠- احمد رضوان - معظم الأفلام الفلسطينية يأتي تمويلها من الغرب - مجلة (الكويت) العدد ٢٢٤ .

٤١ - المصدر السابق .

٤٢ - المصدر السابق .

٤٣ - صالح موسى - ذاكرة الانتفاضة في السينما الفلسطينية (الثورة الثقافي) العدد ٢٢٦ تاريخ ٢٩ - ١٠ - ٢٠٠٠ .

٤٤- المصدر السابق .

٤٥- المصدر السابق .

٤٦- علي العقباني: الفيلم الفلسطيني (جنين .. جنين) صحيفة الثورة السورية العدد ١٢٠٣٠ تاريخ ٢٢- ٢- ٢٠٠٣ .

٤٧- المصدر السابق .
٤٨- المصدر السابق .
٤٩- رلى الزين – جـان جينيه: الثورة تشبه مأتماً مديداً – صحيفة الحياة تاريـخ ٢٠٠٠/١/٢٨.
٥٠- لينة النويلاتي – وانكسر غصن الزيتون – مجلة فنون – العدد ١١٥٦ تاريخ ٢٠٠٣/٣/٢٧ .
٥١- مجلة الموقف العربي – الممحاة الصهيونية والحجر الفلسطيني – العدد ٣٤٣ تاريخ ٧ – ١٣ – تشرين الثاني عام ١٩٨٨ .
٥٢ – نديم جرجورة – شهادات تحرس الذاكرة والحلم – مجلة (الفنون) – العدد الرابع ابريل ٢٠٠١ .
٥٣- المصدر السابق .
٥٤- طارق الشناوي – السينما تقاوم الاغتصاب – مجلة روز اليوسف – العدد ٣٦٤٧ تاريخ ٤ – ٥ – ١٩٩٨ .
٥٥- المصدر السابق .
٥٦- جبريل عوض – السينما في الأرض المحتلة وعلاقتها بسينما الخارج – مجلة الهدف – العدد ٩٨٥ – تاريخ ٢٦ – ١١ – ١٩٨٩ .
٥٧ – المصدر السابق .
٥٨- عرض كتاب (السينما الإسرائيلية) لمؤلفته شوهت بترجمة وتلخيص احمد يوسف (الفن السابع) – مايو ١٩٩٩ .
٥٩- المصدر السابق .
٦٠- نديم جرجورة – الانتفاضة والسينما الفلسطينية – مجلة العربي العدد ٥٣٤ – مايو ٢٠٠٣ .
٦١- المصدر السابق .
٦٢- رؤوف توفيق – اضطهاد اليهود في السينما – مجلة الدوحة – أغسطس ١٩٨٦
٦٣- المصدر السابق .
٦٤- رؤوف توفيق – العقلية اليهودية تستولي على السينما العالمية – مجلة الدوحة – تموز (يوليو) ١٩٨٦ .

الفصل السادس عشر

المرأة العربية والسينما

على الرغم من أن أوروبا عرفت السينما في أواخر القرن التاسع عشر، وأن الإنتاج السينمائي الأول بدأ في مصر عام ١٩٢٧ بفيلم (ليلى)، فإن السينما العربية كانت سباقة في تقديم المخرجات، وكانت الفنانة عزيزة أمير بطلة الفيلم، كممثلة، المخرجة الأولى في العالم بالنسبة للأفلام الروائية، إذ أخرجت في العام١٩٢٩ فيلم (بنت الليل) عن مسرحية (إحسان بيك) تأليف محمد عبد القدوس.

وإلى جانب عزيزة أمير كانت هناك مخرجات رائدات في ميدان الفن السابع ومنهن بهيجة حافظ التي أخرجت فيلم (الضحايا) عام ١٩٣٢، وفاطمة رشدي التي اخرجن فيلم (الزواج) عام ١٩٣٢، وأمينة محمد التي أخرجت فيلم (تينا ونغ)، وهكذا نجد أن نسبة عدد المخرجات إلى عدد المخرجين في بدايات السينما العربية كانت كبيرة.

بعد هذا، ومنذ بداية الثلاثينات وحتى عام ١٩٨٢، أي على مدى نصف قرن، لم تظهر مخرجة واحدة، باستثناء محاولة للفنانة ماجدة عام ١٩٦٦ بحيث أخرجت فيلم (قلب من ذهب).

بعد هذا الانقطاع الطويل وفي بداية عقد الثمانينات عادت المرأة العربية إلى الإخراج السينمائي، وكانت في مصر حيث ظهرت عدة مخرجات متمكنات، ثم في بقية الأقطار العربية واللواتي كنا نتوقع أن يتصدين لتقديم الصورة الحقيقة للمرأة العربية المعاصرة ومشاكلها وهمومها، ومع ذلك لانزال نفتقد، وإلى حد كبير، الصورة الحقيقية للمرأة العربية المعاصرة التي تخطت الكثير من العوائق والموروثات السلبية، وخرجت إلى ميادين العمل والبناء، تساهم فيها مساهمة فعالة إلى جانب الرجل، ومن هنا يأتي احتجاجنا على هذه الصورة المشوهة التي تقدم بها المرأة العربية المعاصرة على الشاشتين الكبيرة والصغيرة في الأفلام السينمائية وفي المسلسلات التلفزيونية.

لقد تتبعنا مجموعة من هذه الأفلام والمسلسلات فإذا المرأة تقدم من خلال الشخصيات التالية:

- زوجة ساذجة وطيبة لدرجة الغباء، مستغلة من زوجها،ومغلوبة على أمرها.

- عشيقة لعوب، تتلاعب بقلوب الرجال وعقولهم وأعصابهم وجيوبهم.

- خادمــة تعيش حياة مسحوقة لدى الأسرة التي تعيش وتعمل لديها، أو تبدو سعيدة في حياتهــا كخادمة تستطيع أن تغازل الطباخ، أو الخــادم، أو السفرجي، أو البواب، أو المكوجي.

- راقصة لاعمل لها سوى عرض جسدها ومفاتنها.

- عاملة في معمل، تتعرض كل يوم لمضايقات ومغازلات رب العمل أو المسؤول الإداري.

- فلاحة تثير الفتن والجرائم في القرية، وتغذي الحقد في نفوس الرجال للأخذ بالثأر.

- طالبة غير منتظمة في دراستها، تتعرض لتجارب الحب السريع، والحمل، والإجهاض وما يستتبع ذلك من قصص فيها إثارة مفتعلة.

- فتاة برجوازية أو ثرية تتعاطف مع الموظف الصغير الذي يعمل لدى أبيها، أو عند خالها في العزبة، من خلال قصة مفتعلة أيضاً فيها نوع من التزاوج التركيبي بين الثرية والفقير.

- موظفة في دائرة، تثرثر أكثر مما تعمل، وتتدخل بصورة غير منطقية في شؤون الدائرة، أو في شؤون زملائها الموظفين.

- أم مشوهة وزوجة مشوهة.

- جارية أو وصيفة «في الأفلام التاريخية».

- صاحبة دور ثانوي يقتصر على تقديم صينية القهوة.

- نموذج متهم بالتخلف والسلبية وضيق الأفق.

- نموذج يشكل فقط وسيلة لمتعة الرجل.

- نموذج ريفي مقهور دون أي إيحاء بأسباب القهر.

- مضيفة طيران تحب «الكابتن» الوسيم.

- ملكة غبية «في الأفلام التاريخية» لايهمها الصراع الدائر في البلاد، فتتركه للوزير الداهية، وتشغل عنه بشؤونها الشخصية الصغيرة إلى آخر هذه الصور السلبية المؤسفة التي يقدمها كتاب ومنتجو ومخرجو هذه الأفلام وهذه المسلسلات التاريخية التي لاندري كيف توافق عليها الرقابة.

- ونستعرض أهم اللقاءات التي تمت لتضم العاملات في السينما العربية، ومخرجات أو ناقدات أو إعلاميات ومنها «اللقاء التمهيدي الأول»

في الدار البيضاء، في محاولة لإعادة الاعتبار لسينما المرأة، بحيث يتم عروض أفلام المرأة مع ندوات وطاولات مستديرة حول المواضيع التي تطرحها، والبيان المستقبلي الذي صدر عن اللقاء.

- وهناك دراسات وحوارات حول محور واحد: (السينما وحدها لاتغير أوضاع النساء).

- وهناك ملخصات مكثفة لدراسات تؤكد أن السينما تقدم المرأة في أغلب أفلامها من زاوية الجنس وتنتقد هذه الدراسات المبالغة في تقديم موضوع الخيانة الزوجية في حين أن نسبة هذه الخيانة قليلة في المجتمع العربي.

- وتفاصيل أخرى عن ملتقى المبدعات العربيات الذي يقام في سوسة ويجمع المخرجات السينمائيات والباحثات في الفن السابع، ويقوم الملتقى تحت خيمة الثقافة التونسية حيث تتحاور المبدعات العربيات من أجل تقارب وتواصل إبداعي.

- وفي باريس يقام مهرجان أفلام المرأة السينمائي الدولي ويطلق على عروضه اسم عروض المستقبل ويختار له طلبة من المعهد العالي للسينما للجنة التحكيم.

وفي لبنان تقام تظاهرة سينمائية يشارك فيها سينمائيات عربيات ليناقشن مواضيع صورة المرأة العربية في السينما والتلفزيونات العربية، وتقام في نهاية الدردشة مناقشة المقترحات المناسبة.

- وفي معهد العالم العربي بباريس يقام مهرجان لأفلام المرأة والمرأة المخرجة بالتحديد.

ولابد من الإشارة إلى أن كثيرين من الكتاب والمخرجين، مايزالون يقدمون المرأة في أعمالهم الفنية كعنصر إثارة وتلوين ليس غير، تماماً كما يظهرونها في الإعلانات عن السلع، كأنها واحدة من السلع المعروضة... وليس من الإنصاف أن يتجاهل هؤلاء النضال المرير الذي خاضته المرأة العربية، ومازال تخوضه، في سبيل تجاوز أسوار الحريم والخروج من قوقعة التخلف إلى شمس التحرر ومشاركة الرجل في بناء الوطن والمجتمع (١) .

ومانزال نبحث في عروض الشاشة والمسرح عن الصورة الجديدة للمرأة العربية، عن فهم موضوعي ومنصف للعلاقات المعاصرة التي بدأت تتوسع في مجتمعنا العربي اليوم من خلال هذه المشاركة العملية بين الرجل والمرأة في كثير من المجالات، خاصة وان الفن - وهو وسيلة متطورة للإعلام المعاصر - لم يعد مدموغاً بمفهوم (العمل المشين) الذي كان يسمه في السابق، بل هو اليوم رسالة نبيلة، تؤديها المرأة، كما يؤديها الرجل، في سبيل تحريض وتطور المجتمع والنهوض به.

صحيح أن الأمثلة الإيجابية موجودة، ولكنها لاتزال بنسب قليلة، حتى عندما حاولت السينما العربية مثلاً تقديم نموذج متميز للأم، اقتبست قصة (بائعة الخبز) ومثلت فيها دور البطولة أمينة رزق... بالإضافة إلى أفلام ومسلسلات أخرى مثل:

- قلبي على ولدي - لكريمة مختار.
- أمهات في المنفى - لأمينة رزق.
- الجنة تحت أقدام الأمهات - لفردوس عبد الحميد.

المرأة اليوم موجودة في ميادين عديدة تتطلب الاختصاص، وكانت مقتصرة في السابق على الرجال كالعلوم، والطب، والتجارة، والاقتصاد،

والالكترونيات، والمخابر العلمية، والعمليات الجراحية، والهندسة، والشؤون الحقوقية، والكلية العسكرية، وسلك الشرطة. حتى الأعمال التي تتطلب جهداً عضلياً، وكانت حتى وقت قريب وقفاً على الرجال، فقد اقتحمتها المرأة بجدارة، وتميزت في أدائها، بالإضافة إلى المناصب الأخرى، فهي وزيرة، ونائبة في البرلمان، وأستاذة في الجامعة، وإدارية مسؤولة في القطاعات الاجتماعية والاقتصادية والتربوية والثقافية والصحفية بل كانت رائدة حتى في الإخراج السينمائي.

وفي هذه الميادين جميعها نماذج، متفوقات وعاديات، يمكن أن تكون مادة حيوية للأفلام والمسلسلات والمسرحيات، تطرح من خلالها أبعاد الواقع الجديد لهذه المرأة التي خرجت إلى الشمس.

وما تزال الفرص متاحة أمام العاملين في هذه المجالات، لاستدراك ما فات،ومحاولة استطلاع واقع المرأة وبجرأة وجدية بعيداً عن لعبة أفلام المقاولات، ومسلسلات التسويق، والمسرح التجاري وغير ذلك من أمثال هذه الأعمال التي أفسدت الذائقة الجماهيرية، وأساءت إساءة بالغة إلى هذا النصف الجميل من المجتمع.

وإذا كانت السينما في مصر - من حيث الكم على الأقل - تحتل هذا الموقع المتقدم بين تجارب السينما العربية، فإن دراسة واقع المرأة في هذا المجال يمكن أن يغني الموضوع، خاصة وإن عدداً من المخرجات السينمائيات في مصر - حاولن تقديم قضايا ومشاكل المرأة على الشاشة من زوايا جديدة وجادة نسبياً، قياساً إلى القضايا التي كانت تثار فيما مضى بين حين وآخر، وبصورة هامشية.

وقد طالعنا في مجلة «الكفاح العربي» البيروتية (٢) ملفاً مهما حول موضوع (المرأة في السينما المصرية) لهبة الله يوسف، يعتبر من أهم التحقيقات التي نشرت حول هذا الموضوع، ولعل الطرافة في هذا التحقيق، وهي طرافة عميقة الدلالة، إنه يبدأ بتقديم صورة من مشهدين:

- **المشهد الأول:** استيقظت فوزية (معالي زايد) صباح أحد الأيام، لتقرر قبل ذهابها إلى العمل، أن تجري جراحة تتحول بعدها إلى رجل.

- **المشهد الثاني:** في آخر مشهد من الفيلم يقرر زوج فوزية (محمود عبد العزيز) أن يجري عملية جراحية ليصبح أنثى.

مشهدان من فيلم «السادة الرجال» لمؤلفه ومخرجه رأفت الميهي، فجر من خلالهما قضية المرأة ليصرخ في وجه المجتمع أن فوزية لم تقدم على إجراء العملية لتتحول إلى رجل، إلا لإحساسها بالقهر والظلم، وأن زوجها قرر أن يصبح أنثى لإيمانه بأن دور الأمومة لايمكن أن يزول مهما كانت درجة طموح المرأة في الحياة، وليضع الفيلم علامة استفهام كبيرة حول كيفية تعامل السينما مع المرأة.

وفي أواخر الخمسينات، وفي عقد الستينات ظهرت في مصر أفلام تحاول رصد حركة المرأة الجديدة «الرصد نسبي طبعاً» في أفلام:

- لاوقت للحب.
- النظارة السوداء.
- أنا حرة.
- هذا هو الحب.

إلا أن السؤال ظل قائماً: هل كانت السينما في هذه الأفلام جميعها مبادرة لطرح المرأة الجديدة ومحددة لإبعاد دورها في المجتمع الجديد...

يجيب التحقيق بالنفي، فالفيلم السينمائي مجرد تسجيل روائي لما يحدث في قاع المجتمع، إذ ظلت سينما المرأة تراوح في مكانها إلى أن ظهر تيار السينما الجديدة على أيدي عدد من المخرجين الجدد الذين طرحوا قضاياهم بجرأة (٣) .

وفي مجال الإخراج التلفزيوني والسينمائي. على الرغم من أن بدايات صناعة السينما في مصر، تواكبت مع ظهور عدد من المخرجات، إلا أن هذه المرأة المخرجة، اختفت نصف قرن من الزمن (من الثلاثينات) حيث ظهرن من جديد، فهذه المخرجة إيناس الدغيدي مثلاً تقول: إن المرأة بدأت تدافع عن وجودها، وكان من الضروري أن تشارك في هذا المجال (للمخرجة فيلم شهير باسم: «عفواً أيها القانون»).

وهناك مخرجات أخريات بعضهن ظهر في السبعينات وأكدن حضورهن المتميز أمثال: علوية زكي، وعلية ياسين، وإنعام محمد علي في التلفزيون، أما في السينما فهناك ثلاث مخرجات انضممن إلى هذا المجال وهن: نادية حمزة، وناديا سالم، وإيناس الدغيدي، ولعله من المؤسف أنه إلى جانب أفلام هؤلاء المخرجات اللواتي حاولن تقديم سينما جادة وإنسانية حول قضايا المرأة وواقعها، كانت هناك أفلام أخرى لاتهتم إلا بجسد المرأة، فكانت أفلام التعرية إلى جانب الأفلام الجادة وأهمها: «أريد حلاً» و«الشقة من حق الزوجة» و« امرأة مطلقة»... ولهذا نجد أن كثيراً ما تضيع الأصوات النظيفة والمحاولات النظيفة في زحمة هذه النخاسة التي تريد أن تعيد المرأة على الشاشة وفي الواقع إلى الوراء... لدرجة أن الممثلة الكبيرة السيدة سميحة أيوب تقول: «وجدت نفسي في المسرح فلا أريد أن أضيعها في السينما».

وفي دراستها الضافية تقسم الأديبة القطرية ظبية خميس مراحل ظهور المرأة في السينما العربية المصرية بصورة خاصة إلى عدة مراحل (٤) :

- مرحلة السندريلا.
- مرحلة البعد الاجتماعي الأخلاقي.
- زمن الجنس والمخدرات.
- المرأة في ثوبها المنزلي.
- الأمومة والجريمة والانحراف.
- تلاشي وولادة الأساطير.

فهي تقول:

من أم كلثوم، وأسمهان، وليلى مراد، جاءت أساطير المرأة التي تفوق الواقع في الجمال، والأناقة، وتحقق الأحلام. كانت تلك المرأة المحلوم بها تضيء الشاشة وتنتهي القصص بالزواج والسعادة رغم الفارق الطبقي أو الشهرة والفن والمجد كما في أفلام (غرام وانتقام) و (ليلى بنت الفقراء) و(سندريلا* و (سلامة) وذلك في موازاة نجمات فاتنات عالميات (مثل: بيتي ديفيز، وكاترين هيبورن، وأنغريد برغمان وإيفا غاردنر على اختلاف مضامن الأفلام، وتغير وجه السينما العربية آنذاك لتواكب التحولات الجديدة وبعد عام ١٩٥٢ تغيرت النجومية النهائية من (بنت الباشوات) و (بنت الفقراء) إلى نموذج فاتن حمامة، جمال نور الشمعة مقابل أضواء الثريات وذلك في الأفلام المأخوذة عن روايات طه حسين وإحسان عبد القدس ونجيب محفوظ، حتى فاتن حمامة الرمز الأسطوري السينمائي لمرحلة الخمسينات بدلت جلدها عدة مرات عبر التحولات المجتمعية والسياسية، كما في (الخيط

الرفيع) و (يوم حلو.. يوم مر).. وكان في زمانها مكان آخر لا مثال هند رستم وهي تقلد مارلين مونرو، وشادية في (الامرأة المجهولة) وغير ذلك من أفلام النهايات الدرامية.

وجاءت أفلام البعد الاجتماعي مع سعاد حسني ونادية لطفي وغيرهن، وقد شغلت سعاد حسني الشاشة في صفات الحيوية العصرية، والأنوثة، والفتنة، والعفوية والبراءة، وذلك منذ فيلمها (حسن ونعيمة) حتى فيلم (رغبة متوحشة) وفيلم (الراعي والحسناء) مروراً بالأفلام الكوميدية والاستعراضية (٥).

ومع السبعينات، وبداية تداعي النموذج الاشتراكي السياسي، وطغيان حال الانفتاح الاقتصادي في مصر وانتشار سوق السينما الأمريكية لأفلام العنف وسوق السينما الهندية لأفلام المآسي الغنائية، جاءت موجة جديدة من السينما العربية - المصرية كان أهم ما يميزها أفلام تناقش قضايا المخدرات. وجاءت نماذج جديدة من الأدوار النسائية، كانت نجلاء فتحي، وميرفت أمين تودعان آخر مراحل السينما الرومانتيكية التقليدية للستينات، وجاءت مرحلة سينما «ناديا الجندي» و «نبيلة عبيد» على اختلاف توجهاتهما.

نموذج المرأة التي تقهر الجميع بسطوة أنوثتها، وتناقش عبر تلك الأنوثة المزخرفة، والعنيفة، والمتوحشة قضايا وطنية وقضايا كبرى من تجارة المخدرات في فيلم «الباطنية» وما بعده من الأفلام إلى «خمسة باب» تحركت نادية الجندي في أوساط الجماهير، وجمهورها من الطبقة الجديدة من العمال و «الصنايعية» الذين أثروا في فترة الانفتاح قالبين معهم الكثير من سمات الطبقة المتوسطة المصرية، واستطاعت نادية الجندي ونبيلة عبيد أن

تصنعا سينما خاصة ب(نجومية المرأة) بتقديم نماذج خارجة عن المألوف العربي للأنوثة، وعبر قضايا المخدرات استطاعت الأولى أن تفرض صورة المرأة المهيمنة عبر صورة (حسية الإذلال) حيث يتساقط الرجال عند قدميها وحيث تصل هي إلى السلطة المطلقة، أما نبيلة عبيد فقد تطرقت أفلامها إلى الجنس كموضوع أساسي.

واستمرت ظاهرة النجمتين خلال مرحلة الثمانينات وشاب علاقتهما منافسة حادة لم يكسرها غير بداية أفول الظاهرتين (٦).

ومع التحولات الاجتماعية العربية والانهيارات السياسية واختلاف الشعارات كانت القضايا الاجتماعية هي السائدة في سينما الموجة الجديدة.

من المخرجين والمخرجات:

مثل خيري بشارة في «الطوق والإسورة» و «يوم حلو ويوم مر»، وعاطف الطيب في أفلامه «سواق الأوتوبيس»، و «ملف في الآداب» و«البريء» ومحمد خان في «أحلام هند وكاميليا» ورأفت الميهي في «سيداتي سادتي» وغيرها من أفلام كانت تحاول أن تتناول شخوص الهامش، وقضايا الأفراد، وإشكاليات الحياة. كانت شريهان فتاة أخرى غير فتاة «الفوازير» في «الطوق والإسورة»، ذلك العمل الفني المأخوذ من عمل أدبي ليحيى الطاهر عبد الله تدور أحداثه في الأقصر ويتناول حياة فتاة مطحونة في جو من الخرافات، والضغوط وعدم التكافؤ الإنساني في العلاقة بين المرأة والرجل. أما نجلاء فتحي فإنها ليست فتاة الأمس الرومانتيكية في فيلم «هند وكاميليا» فهي الخادمة التي تعاني والتي تحاول تجاوز معاناتها في علاقتها الصداقية بخادمة أخرى. وفي فيلم «سواق الأوتوبيس» لا نرى الفتاة

المثيرة ميرفت أمين بل ممثلة تلعب دور الزوجة لرجل من فئة مطحونة. لقد تغير دور النجمة أيّاً كان حجمها وتحولت إلى ممثلة، وصارت الأفلام أقرب في طعمها ونكهتها إلى حياة البشر العاديين، وإشكالياتهم. وقد أثر ذلك على جيل آخر من مخرجي التسعينيات مع تطوير من نوع خاص لسماتهم الفنية، غير أن المرأة أصبحت أقرب للواقع إلا فيما قل من أفلام تجارية مازالت تحاول أن تستخدم الجنس، والعنف كتوابل لمضامينها.

يمكن أن نقول إن نجمات مثل ليلى علوي، إلهام شاهين، هالة صدقي، معالي زايد، آثار الحكيم، رغدة، نجلاء فتحي، ميرفت أمين، عايدة رياض، تحول طريقهن إلى النجاح والقبول هو الطريق إلى التمثيل والتماهي مع قضايا النساء سواء كن من المثقفات، أو المطحونات، أو نساء الطبقة المتوسطة بكل الإشكاليات التي ترافق خطوات المرأة في مجتمعاتنا العربية. وكان الفشل الفني حليف مَن لاترضى بذلك كما حاولت شريهان في بعض أفلامها مثل «كريستال» برزت أيضاً ومع التسعينيات ظاهرة أفلام فانتازية تلهو بمضامينها حسب سخرية، أو إبهار خاص، وقد استطاع خيري بشارة أن يحول دفته «الواقعية» كي يقود زمام هذا النوع من السينما عبر أفلامه «كابوريا»،«حرب الفراولة»،«قشر البندق» وغيرها من أفلام تبعتها لمخرجين ومخرجات آخرين مثل «استاكوزا» للمخرجة إيناس الدغيدي، غير أن هذه الأفلام تدخل أكثر ضمن اتجاه ترفيهي تجاري أكثر منه مضموناً فنياً.

وبالرغم من تعدد الأسماء النسائية للمخرجات على قلتهن – غير أن إضافاتهن بقيت محدودة وغير مؤثرة عبر الأفلام التي أخرجتها كل من نادية حمزة، وإيناس الدغيدي، فجميعهن اخترن السينما التجارية، وأبرزن تسطيحاً

مذهلاً لصراع المرأة والرجل ولعبن على الأوتار الجنسية لجذب الجمهور إلى شباك التذاكر. وبهذا المعنى لا يمكن القول إنهن نجحن في صناعة سينما جديدة للمرأة، أو عززن مفاهيم متطورة أو ذات أبعاد اجتماعية عميقة وحقيقية في قضية المرأة والمجتمع أو المرأة والفن. غير أن مخرجات أخريات سواء في السينما العربية مثل هيني سرور اللبنانية، أو في الأفلام الوثائقية مثل نبيهة لطفي، وعطيات الأبنودي أو في التلفزيون مثل إنعام محمد علي قد تكون جهودهن أقرب للتحقق في محاولة تلمس قضايا المرأة العربية من جانب أو آخر (٧).

وحول المرأة في سينما التسعينات نشرت دراسات وتحقيقات متعددة، على أن الكتاب الذي صدر بعنوان (صورة المرأة المصرية في سينما التسعينات) لمؤلفته إحسان سعيد (٨) قدم صورة قريبة من الواقع عن هذا الموضوع، وقد قدم الكتاب خالد عزب في استعراض ملخص (٩)، وقد جاء في التقديم:

يجسد كتاب «صورة المرأة المصرية في سينما التسعينات» للمؤلفة إحسان سعيد الصادر عن «مركز الفنون في مكتبة الإسكندرية» حال السينما المصرية في تسعينات القرن المنصرم بصدق شديد، كونه في الأصل أطروحة ماجستير للباحثة، غير أن ما يؤخذ عليها هو أسلوب توثيق المعلومات، الذي يوحي بأنها نقلت فقرات من نقاد وكتاب سينمائيين في كثير الأحيان كما هي، من دون أن تحللها أو تعرضها بصورة تعكس رؤيتها وشخصيتها.

تعد السينما من المجالات التي خاضتها المرأة منذ بدايتها وأقبلت عليها في شكل ملحوظ في أوروبا أم أميركا أم مصر. ونتيجة هذا الإقبال النسائي

على السينما في بدايتها أنشئت في فرنسا العام ١٩٧٥ هيئة منظمة جمعت رائدات العمل السينمائي عرفت ب - «الموزيدورا». ثم تكونت هيئة عالمية للسينمائيات مقرها مدينة استوكهولم. وبعدها صدرت في الولايات المتحدة مجلة سينمائية للنساء هي Woman and Cinema تتناول كل التفاصيل الخاصة بالنشاط السينمائي الذي تقوم به المرأة في أي بلد من بلاد العالم، وتقدم السينمائيات الجديدات للجمهور.

ترى المؤلفة أن في سينما تسعينات القرن العشرين المصرية سادت موجة من الأفلام الكوميدية التي غلبت عليها الشخصيات المنتقاة من هامش المجتمع لتعبر عما أفرزته التغيرات الاجتماعية والسياسية من مشكلات اجتماعية على الأفراد الأكثر معاناة والذين لم يصبهم أدنى حراك.

ولعل ذلك هو أحد الأسرار الكبرى في نجاح تلك الأفلام جماهيرياً بل، وفي بزوغ ممثلي الكوميديا الجدد على رغم تكرار بعض الحبكات القديمة والشخصيات المهمشة، وبالتالي فإن الكتاب يرصد أيضاً نوعية الأفلام التي تتناول الحراك الطبقي، وهي أكثر الأفلام تأثيراً في نفسية المتلقين لأنها تمسح عنها إحباطاتهم وهمومهم الداخلية وتلقي بالأمل لهم وتبرر صعودهم الطبقي الفعلي وتكسبه المشروعية. لذا جاءت أفلام فترة تلك التسعينات باحثة عن الموضوعات السطحية والطبقات الهامشية والرغبات التافهة التي تغيب عن الوعي وتزيف الواقع وتبتعد عن مناقشة المشكلات الاجتماعية المهمة أو تبحث عن حلول لها، ولهذا تناولها بطريقة هشة مفككة. لا تعتمد على بناء درامي قوي مما يُفقدها أهميتها وتأثيرها في جمهور المشاهدين، ومن هذا تتضح ملامح سينما تلك الفترة بأنها سينما تجارية تحاول استغلال الأوضاع

النفسية والفكرية للإنسان المسحوق من أجل تسريب أيديولوجية الطبقات السائدة.

يعد الفصل الخامس في الكتاب أهم فصوله، بل هو يمثل صلب الدراسة التي تتناسب مع عنوان الكتاب، أما الفصول الأربعة الأولى فهي بمثابة مقدمة للموضوع، كان يمكن اختزالها في فصل أو فصلين. في هذا الفصل قدمت المؤلفة صوراً في إطار العلاقات الاجتماعية من واقع الأفلام التي قامت بتحليلها، فنرى الصورة الإيجابية والسلبية للمرأة المصرية بوضوح فيه، من الصور الإيجابية للمرأة ما أظهره تحليل الأفلام التي جاءت فيها المرأة بصورة إيجابية من خلال قدرتها على مواجهة المواقف الصعبة، التي تتركز في مواجهة نوعين محددين من الصعوبات هما، صعوبات ومشكلات شخصية، إذ تقدم المادة السينمائية المحللة صورة المرأة القادرة على حل ما يواجهها من صعوبات بما تملك من إصرار وحسن تصرف. فنجدها تدافع عن حقوق أبنائها المادية في فيلم «اغتيال المدرسة» ونجدها مصرة على إثبات براءتها وتجاهل التهم الملفقة لها والعودة إلى أسرتها. كذلك نجد صورة المرأة التي تصر على مواجهة المشكلات المترتبة على وفاة الزوج وتجتهد في عملها لتكمل رسالتها تجاه أبنائها كما في فيلم «إلا أمي». وأيضاً المرأة التي تحاول حل المشكلات والأزمات التي تتعرض لها كما في فيلم «الجراج».

وفي إطار الإيجابية أيضاً نجد الجانب الثاني الذي تظهر المرأة من خلاله في صورة الشخص القادر على تسيير أموره باستقلالية كاملة وامتلاكه القدرة على اتخاذ القرارات في شكل إرادي فاعل من دون الحاجة إلى مساندة

خارجية، كما هو واضح في أفلام «يا دنيا يا غرامي» و«اغتيال مدرسة» و«الضائعة». ويتجسد ذلك في الفتاة التي تتخذ القرار بالتخلي عن حبيبها في سبيل مصلحة بلدها والقبض على المفسدين والمجرمين كما في فيلم «معركة النقيب نادية».

ظهرت الصورة السلبية للمرأة كما قدمتها المؤلفة بكم أكبر من تلك التي ظهرت بها الصورة الإيجابية، إذ ظهرت الصورة السلبية للمرأة ٢٥ مرة في مقابل ١٥ مرة للصورة الإيجابية. وأرجعت المؤلفة غلبة الصورة السلبية للمرأة في الأفلام إلى أن السينما تنظر إلى إنتاج الفيلم من منظور السوق فنجد جميع القصص تظهر المرأة في شكل يتوافق مع متطلبات السوق والجمهور التي يحبذ ظهور المرأة في دور الراقصة الخليعة، يحبذ ظهور العري والتركيز على مفاتن المرأة وعلاقتها بالرجال، فيما لا يهم الدور الحقيقي الذي تلعبه المرأة في المجتمع كتربية النشء والحفاظ على قوام الأسرة.

ويخلص الكتاب إلى نتائج مهمة منها. المغالاة في تجسيد العنف الذي تمارسه المرأة والعنف ضدها بما يوحي بصورة غير دقيقة وغير موضوعية من شأنها أن تصيب الجمهور بالتشويش. جاء دور المرأة في سينما التسعينات في الحياة السياسية سطحياً وغير فاعل وهو ما لا يتناسب مع دورها الجاد على المستوى الواقعي. كما أغفلت السينما في الحقبة نفسها قضايا المرأة الفلاحة وركزت على المرأة العصرية من دون التعرض للأبعاد الحقيقية في شخصيتها من الناحية الإنسانية والأدبية. فضلاً عن أن سينما التسعينات لم تقدم إطروحات إيجابية لحماية المرأة من أشكال التعدي

على حقوقها. وعلى جانب آخر لم تهتم بتقديم قضايا إنسانية محورية على المستوى الإبداعي بل جعلت للرجل النصيب الأكبر أيضاً من جانب الجمهور لتظل المرأة في خلفية الأحداث. وباستثناء التجارب السينمائية التي قامت بإخراجها بعض المخرجات لم تظهر بوادر سينمائية مهتمة بحقوق المرأة من جانب الرجل. وعلى رغم وجود طفرات سينمائية عالية من الناحية الإنتاجية والتقنية لم يظهر من المبدعات من تنافس الرجل في الحقل السينمائي، وإن كانت هناك بعض المحاولات الناجحة لقليل من الإبداعات الفردية النسائية.

– وعن الصعوبات التي تعانيها المخرجات قالت المخرجة الجزائرية يمينه باشر شويخ أن فيلمها رشيدة لم يكن ليقدر له أن يخرج إلى النور لولا معونة فرنسية، ومع هذا فقد كان فيلماً جزائرياً صرفاً (١٠).

يدور فيلم «رشيدة» حول فتاة بذلك الاسم، تعيش في العاصمة وتعمل مدرسة. في أحد الأيام يتقدم منها بعض الشبان ويطلبون منها حمل متفجرة إلى المدرسة. حينْ تعارض يطلقون النار عليها ويتركونها تنازع الموت. حين تسترد صحتها تفر وأمها إلى بيت في قرية بحثاً عن الأمان وخوفاً من تعقب المتطرفين. هناك تكاد رشيدة تبدأ حياة جديدة لولا أن التطرّف السائد يهدد مستقبلها أيضاً.

نكتشف أن ما وقع في المدينة محتمل وقوعه في الريف. لكن عليها وعلى أمها أن تواجها المواقف بشجاعة لأنه ليس هناك من مهرب آخر.

مخرجة الفيلم، يمينة باشر شويخ، تتحدث عن كل تلك الجوانب التي يطرحها الفيلم وعن ما يعنيه القيام بإخراج فيلم سينمائي في الجزائر اليوم.

تصوير الأفلام في الجزائر ليس أمراً سهلاً، فهو مليء بالعقبات. لكنها عقبات مادية وإنتاجية أساساً وناتجة عن غياب العناصر المطلوبة. لكن على

صعيد الموضوع بأسره واختياري وتنفيذي له لم تكن هناك أي معيقات أو مصاعب. وجدت كل تعاون من الناس وبعضهم جاء إلى ليحدثني عن رأيه وتجربته والجميع يفهم أن الإسلام ليس الدين الذي يحرّض على القتل والعنف.

- الفصل موجود في الفيلم. ما تقوله الأم في ساعة غضب لا يعبّر عن أن الفيلم ضد الدين، أو إن الإسلام هو المسؤول عما تقوم به جماعة خارجة عن الإسلام. نرى الأم تصلي وتقرأ القرآن باحترام وأدب وهي أم تثير الإعجاب لإرادتها ومعرفتها.

ولم تكن هناك ترتيبات. أساساً كنت أعلم أنه لا يجوز لي أن أخاطر بحياة فريق العمل عبر التصوير في أماكن معروف عنها أنها خطرة. بحثت عن أماكن آمنة. صورت في منطقة ريفية قريبة من الغابات التي كانت حتى سنوات قليلة مضت ممنوعة لأنها خطرة على حياة الناس.

- هل كتبت الفيلم عندما كانت الجزائر تعيش في قمة الأزمة؟

- تماماً، إلى أن وجدت التمويل اللازم. كان الوضع أفضل قليلاً في تلك المناطق على الأقل.

- من أين جاء التمويل؟

- لجأت إلى بضع شركات فرنسية للحصول على معونة حكومية فرنسية وانتجت الفيلم بين هذه الشركات وشركتي الخاصة.

- الفرق كبير بين الوقت الذي كانت فيه السينما الجزائرية في أفضل حالاتها إنتاجاً وإبداعاً، أقصد فترة ما بعد الاستقلال، وبين الوقت الحالي.

- هل هناك أمل في أن يستتب الوضع ليعود كما كان عليه سابقاً؟

- دائماً الأمل موجود والسعي موجود، لكني مخرجة ليس لديها سوى الفيلم الذي تحققه من أجل أن تواجه به هذا العالم الذي يدور من حولها..

فيلمي هو رسالتي من دون أن تدعي هذه الرسالة أنها حل. «رشيدة» هو اقتباس للحياة كما تعبّر عنها بطلة الفيلم وشخصيتها. ربما هو فيلم نسائي إلى حد، لكنه في ذات الوقت فيلم اجتماعي.

- بالمناسبة الرجال في الفيلم عموماً أقل إثارة للتعاطف مع النساء.

هناك المختار وهناك خطيب رشيدة من الشخصيات الرجالية في الفيلم. حين كتبت القصة لم أقصد أن أحلل تركيبات اجتماعية، بل اكتفيت برصد الواقع لكي أنقل شريحة حياة صغيرة في العالم المضطرب الذي تعيش فيه.

وفي مسيرة المرأة العربية والسينما دراسة تقول (١١):

يوم كانت المرأة العربية في أقسى أوضاعها سوءاً. ترزح تحت وطأة التقاليد وتعاني التجهل والتهميش، خرجت إلى الضوء نساء كنّ «الرائدات» فتجاوزن الحواجز والخطوط الحمر المفتعلة وشاركن في الحياة العامة مساهمات على طريقتهن في رقي المجتمع..

شخصيات نسائية عربية برزن في مطلع القرن العشرين في مناطق جغرافية عربية مختلفة بعد أن شغلن مواقع إبداعية في مجالات متنوعة كالأدب والسياسة والسينما والفن، مساهمات في إغناء الثقافة العربية المعاصرة ومتحديات كل ما من شأنه الوقوف في وجه طموحاتهن ..

نساء سطع نجمهن في الشرق فصارت أسماء بعضهن أشبه بالأسطورة في حين كانت هناك أسماء أخرى طواها الزمن قبل أن يعاد احياؤها من جديد في «نساء رائدات»، وهو مشروع سينمائي يضم اثني عشر فيلماً وثائقياً تسجيلياً، كان للجمهور اللبناني فرصة مشاهدة اثنين منها في قصر اليونسكو في بيروت: «سيدة القصر» لسمير حبشي و«أرض النساء» لجان شمعون.

«نساء رائدات» رحلة عبر التاريخ تسلط الضوء على دور نساء عربيات عبر الأزمنة ..

المخاوف، الريادة، الجرأة، الأماني والأحلام من خلال مجموعة أفلام تطاول بلداناً عربية عدة.

المشروع بأسره ولد بعد ولادة فكرة فيلم «عاشقات السينما» للمخرجة والمنتجة ماريان خوري بعد سنوات من التأجيل والمماطلة، إذ يمكن القول أنه ومنذ اواسط سنوات التسعين بدأ الحديث عنه ضمن مشروع فرنسي للتلفزة الرسمية في فرنسا وكان جوهره فكرة فيلم عن عزيزة أمير، الرائدة العربية التي أقدمت باكراً على ولوج عالم السينما، إلا أن المشروع راح يتعثر بانتقاله من يد إلى يد حتى وقوعه بين يدي ماريان خوري التي سرعان ما أفتتنت به وأخذته على عاتقها فأبصر النور فيلم «عاشقات السينما» الذي يتناول حياة ستّ من رائدات السينما في مصر ومغامراتهن من عزيزة أمير إلى فاطمة رشدي وبهيجة حافظ إلى أمينة محمد، ومن آسيا داغر إلى ماري كويني.

«عاشقات السينما» عمل فني يربط الماضي بالحاضر، ويبدو في نهاية الأمر صرخة لمصلحة السينما والمرأة في آن معاً، كما رأى عدد من النقاد السينمائيين.

ذلك أن الفيلم كله حكاية «الرحلة» التي تقوم بها ناديا وهي سينمائية شابة تكلف من ندوة عقدت عن «رائدات السينما في مصر» بالتحري عن حياة هؤلاء الرائدات. وتقوم ناديا برحلتها بصحبة كاميرا تنقل عبرها كل ما يتوافر لها من معلومات، بحثاً عن جذور الرائدات والأسباب التي أوصلتهن

إلى هذه الريادة. ولا تخلو هذه الرحلة من تقاطع الماضي والحاضر، شهادات أهل المهنة وأسئلة شابات سينمائيات.

وانطلاقاً من نجاح الفكرة الأولى إذا. بدأت الأفكار تتلاحق وتحول الفيلم إلى أفلام وتحول اكتشاف نساء السينما إلى اكتشاف نوعيات متميزة من النساء العربيات .. إذ لم يعد المشروع مقتصراً على المصريات أو اللواتي اشتغلن في مصر، إنما تعداهن ليطاول فئات أوسع تشمل نساء من لبنان والمغرب والجزائر وتونس (١٢)..

ومع هذا لمصر في المشروع الذي انتجته أفلام مصر العالمية (يوسف شاهين وشركاه) بمساهمة المجموعة الأوروبية في إطار برنامج يوروميد للمرئيات، حصة كبيرة تصل إلى ثلاثة أفلام: «عاشقات السينما» لماريان خوري (السالف الذكر) «أسطورة روز اليوسف» لمحمد القليوبي و«عن النساء» لهالة جلال.

ومثله مثل «عاشقات السينما» يصور فيلم محمد كامل القليوبي قصة رائدة من الشرق هي روز اليوسف، الآتية من لبنان وهي فتاة صغيرة في الثانية عشرة من عمرها متسللة من إحدى السفن العابرة إلى ميناء الاسكندرية وهاربة من مصيرها لتحتل في مصر مكانة متميزة في تاريخ الفن والثقافة والصحافة والسياسة.

وبذلك يقدم محمد كامل القليوبي قصة روز اليوسف كما يرويها عدد من الشخصيات التي عاصرتها كاشفة أوراقاً وفاتحة ملفاً ظل غامضاً عن تلك الشخصية التي حضرت إلى مصر في نهاية القرن التاسع عشر وباتت أشبه بالأسطورة. مسرحية وصحافية (إذ أسست مجلة «روز اليوسف»)

وسياسية وشخصية عامة، وجدت امتدادها في ابنها الكاتب الراحل إحسان عبد القدوس.

وبدورها تحاول هالة جلال استكشاف أهم الأفكار والاتجاهات والقضايا داخل الحركة النسائية المصرية خلال القرن العشرين، هذه الحركة التي كانت هدى شعراوي من أبرز اللواتي أسسنها، إضافة إلى نبوية موسى، إذ بدأت هدى شعراوي باكراً، كما هو معروف ومنذ اندلاع ثورة العام ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنكليزي تحركها وسط نساء مصر اللواتي رحن يتظاهرن بعنف وقوة ضد الإنكليز، وأتى السفور يومها «الشيخات» وهن مغنيات شعبيات من المغرب يتمتعن بحرية كبيرة تمكنهن من الغناء والتعبير عن الظلم الذي يطاول المرأة في مجتمعاتنا الشرقية.

وعلى طريقتها تتحدث جليلة نادر في فيلمها «مي فاما» عن هذه الرائدة التي، ومنذ كانت في الخامسة عشرة من عمرها، قررت أن تكرس حياتها للكفاح من أجل تحرير المغرب وإرساء دعائم الديموقراطية فيه، فنذهب معها في رحلة شيقة بين الأماكن التي شهدت نضالها إلى اكتشاف جانب من تاريخ المغرب.

ومن تاريخ المغرب إلى جذور الرأي «الشيخة ريميتي .. في جذور الرأي» من خلال قصة حياة امرأة ارتبط اسمها بتلك الموسيقى ارتباطاً وثيقاً إلى درجة تبقى معها «ريميتي» عبر الأجيال المغنية الجزائرية الأبرز إنتاجاً والأكثر إبداعاً على مدى نصف قرن من العطاء الفني.

ومن الجزائر أيضاً ترصد الحياة العاصفة لشاهدة على القرن العشرين لويز اغيل احريز. في «المرأة شجاعة» لأمين راشدي نتعرف إلى مناضلة

ورمز من رموز استقلال الجزائر، أضحت قصتها شاهداً على التاريخ الفرنسي – الجزائري المؤلم بقالب إنساني بحت .. يقترب راشدي في بنائه من مسرحية برتولد بريخت المعروفة بالاسم نفسه.

ومن تونس يتناول رجاء عماري إحدى الشخصيات المبهمة في التاريخ العربي: ايزابيل إبرهارت. قد لا تكون عربية أو حتى تتقن اللغة العربية كما ينبغي، وربما كان من الصعب تصور أنه كان لها أي تأثير على وضعية المرأة العربية والمسلمة، ومع هذا ، فإن هذه المغامرة ذات الأصل الروسي، والتي زعم البعض، مرة، أنها ابنة أبولينير غير الشرعية، أمضت حياتها كلها تكتب عن الإسلام وتتغنى به إلى حدّ التصوف. وهي ماتت مسلمة في الجزائر، إذ دهتمتها في الصحراء الجزائرية التي عاشت فيها آخر سنين حياتها وأحلاها، عاصفة وطوفان وسيول أغرقتها وهي بعد في عز الصبا. والحال أن هذا في حدّ ذاته قد يشكل المبرر المنطقي لوضع فيلم عنها ضمن إطار هذه السلسلة. ويقيناً أن ايزابيل نفسها كان من شأنها أن تحبذ مثل هذا الاختيار، حتى ولو قال عنها الفرنسيون أنها كانت عميلة للألمان، وهؤلاء اتهموها بالعمالة لليوتي، القائد الفرنسي في شمال إفريقيا، خلال الصراع بين الأمتين (١٣).

بعض الأفلام تناولت شخصية الممرضة على أنها الملك الطاهر وأنها ضحية المجتمع رغم كل ما تبذله من أجله ومقهورة رغم أنها تؤدي عملها بإخلاص شديد، من أهم هذه الأفلام فيلم (فاطمة) قصة مصطفى أمين وإخراج أحمد بدرخان عام ١٩٤٧ وتتضح فيه نظرة المجتمع للممرضة على أنها مواطن من الدرجة الثانية، وفي هذا الفيلم تقوم فاطمة الممرضة برعاية

أحد الباشوات، ويقع فتحي شقيق الباشا في حبها ويحاول إغراءها لكنها تصده فيضطر أن يتزوجها بعقد عرفي بعد رفض الباشا لهذا الزواج رغم إعجابه بشخصيتها وإخلاصها، ويعيش فتحي معها في منزلها المتواضع بالحارة ولكنه سرعان ما يضيق ذرعاً بالحياة في الحي الشعبي فيعود إلى قصر الباشا نادماً ويحاول بعد ذلك أن يسترد ورقة الزواج ويهجرها رغم أنها حامل، وعندما تضع فاطمة مولودهما ينكر نسبه إليه، ولكن النهاية السعيدة التي كان يجب أن ينتهي بها الفيلم كانت تقتضي أن يجتمع أهل الحارة ويقررون رفع قضية على فتحي إلا أنه يندم ويعود إلى فاطمة طالباً الصفح معترفاً أمام أهل الحارة بأبوته للرضيع.

قصة أخرى عن ظلم المجتمع للممرضة قدمها فيلم (ليلة غرام) الذي أخرجه أحمد بدرخان أيضاً عام ١٩٥١، وكتب حواره صالح جودت عن قصة «لقيطة» للأديب الكبير محمد عبد الحليم عبد الله، وتدور أحداثه حول ليلى الفتاة التي تدخل الملجأ وتتفوق في دراستها وتخرج من الملجأ لتعمل لدى طبيب كبير في مستشفى بالقاهرة، وتتعرض لغيرة زوجة الطبيب منها ونتيجة لمؤامرة من الممرضات ضدها يطردها الطبيب، وتحصل على عمل في مستشفى بالإسكندرية وتتعرف على الدكتور جلال وينمو الحب بينهما ويقرر الزواج منها لكن أهله يرفضون عندما يكتشفون أنها لقيطة وممرضة في نفس الوقت، وكما كانت معظم أفلام تلك الفترة تميل إلى النهايات السعيدة فقد وافق أهل جلال في النهاية على زواجه من ليلى (١٤).

الناقد الفني محمود قاسم يعلق على تناول السينما المصرية لشخصية الممرضة فيقول: السينما مرآة للمجتمع تعبر عن طريقته في النظر للأشياء

فالمجتمع ينظر للممرضة على أنها مساعدة الطبيب وفي الدرجة الثانية بعده، وينظر إلى أي علاقة بين الطبيب والممرضة على أنها علاقة غير متكافئة ولا يسامحها عندما تكون بينها وبين الطبيب قصة حب، ولكي تستطيع السينما أن تكسر حدة هذه الرؤية وتقنع الناس بإمكانية زواج الطبيب من الممرضة جعلتها أفلام الخمسينات شخصية ملائكية ترتفع لقامة الطبيب من خلال تفانيها الشديد في عملها وإخلاصها له وكان هذا التفاني وذلك الإخلاص يصلحان كبديل عن الشهادة التي لا تحملها لتكون في تكافؤ علمي مع الطبيب.

وقدمت السينما مجموعة من الأفلام في هذا السياق وكانت شخصية الممرضة هي الشخصية الرئيسية في الفيلم وبدأت هذه الأفلام بفيلمين لأحمد بدرخان هما فيلم (فاطمة) عام ١٩٤٧ وقامت فيه أم كلثوم بدور الممرضة، وفيلم (ليلة غرام) عام ١٩٥١ وكان أول دور للفنانة مريم فخر الدين وقد تكرر الأمر أيضاً في فيلم (موعد مع السعادة) لعز الدين ذو الفقار سنة ١٩٥٤ وجسدت فيه فاتن حمامة دور إحسان الفتاة التي تعيش مع والدها ويرعيان منزل أحد الأثرياء الذي يأتي في أوقات متفرقة لاصطياد البط مع مجموعة من أصدقائه، وتحب إحسان هذا الشاب الثرى الذي لم يشعر بحبها إلا أنه يستلفت نظره جمالها ويعتدي عليها وهو فاقد الوعي من شرب الخمر ثم يسافر إلى الخارج لاستكمال دراسته، وحينما تكتشف إحسان أنها حامل تهرب إلى القاهرة وتلد طفلتها وتعمل كممرضة في أحد المستشفيات وتشاء الصدفة أن يعمل هذا الشاب بنفس المستشفى بعد أن عاد من الخارج وأصبح طبيباً وتنشأ بينهما علاقة صداقة وتخفي عنه إحسان ما حدث إلى أن يتوصل

إلى أهلها إلى مكانها ويحضرون للقصاص فتعترف أمام والدها بالحقيقة ويتزوجها الطبيب.

هذا الإخلاص والتفاني والحب قدمته أيضاً شادية، في دور الممرضة الذي قامت به أمام الطبيب رشدي أباظة. في فيلم (نص ساعة جواز) إخراج فطين عبد الوهاب ١٩٦٩.

ويرى الناقد محمود قاسم أن السينما بعد ذلك لم تظلم الممرضة حينما أظهرتها بصور متعددة تختلف عن الصورة الملائكية لها في أفلام الخمسينات كان المجتمع ينظر للممرضة باعتبارها ملاك الرحمة المتفانية والتي تترك بيتها لتذهب إلى بيوت المرضى وترعاهم وتخفف آلامهم حتى لو كان ذلك على حساب آلامها، ثم بدأت الصورة تتغير شيئاً فشيئاً وتتحول الممرضة من هذه الصورة الملائكية السلبية التي تنتظر حتى يأخذ لها الزمن حقها إلى المنتقمة التي تستطيع أن تدمر وتمسك بالمسدس فتقتل إن كانت تعالج وتداوي، ورأينا هذه الصورة الحديثة في فيلم «الضائعة» الذي أخرجه عاطف سالم عام ١٩٨٦ عن قصة الكاتبة حسن شاه، ويدور الفيلم حول زينب - نادية الجندي - الممرضة التي تسافر ضمن مجموعة من زميلاتها لتعمل في أبو ظبي حتى توفر المال اللازم لشراء شقة بعد أن تهدم منزلها.

وهناك تكيد لها زميلاتها وتلفق لها إحداهن سرقة حقن فيتم فصلها من العمل وتعود لتفاجأ بزوجها عطية - سعيد صالح - وقد طلقها وتزوج من غيرها واستولى على الشقة التي دفعت ثمنها ويضم طفلتها لحضانته بعد أن يثبت للمحكمة أنها غير أمينة على تربيتها بسبب جريمتها وتنهار زينب وتذهب للمستشفى ويستدرجها الممرض شعبان إلى وكر للمخدرات وتدمن

المورفين وتتحول إلى امرأة قاسية جداً وتصل في آخر الفيلم لدرجة أنها تمسك بالمسدس وتقتل زوجها وزوجته وحماتها لأنهم سبب ضياعها (١٥).

وهناك أيضاً بعض الأفلام التي خرجت عن قاعدة أن تكون الممرضة فقيرة تعمل من أجل كسب لقمة العيش، وبدأت هذه الأفلام تنظر للتمريض على أنه رسالة ونوع من الخروج من أزمة شخصية (سعاد حسنى في الحب الضائع ١٩٧٠) أو لمساعدة الآخرين مثل دور شادية في (نحن لا نزرع الشوك) إخراج حسين كمال ١٩٧٠.

وتحول بنات الطبقة الارستقراطية إلى التمريض ارتبط بظروف كثيرة خاصة فيما يتعلق بانتصارات أكتوبر ١٩٧٣ وغيرها من الحروب التي خاضتها مصر، ومن هذه الأفلام (طريق الأبطال) الذي أخرجه محمود إسماعيل سنة ١٩٦١ عن قصة عبد المنعم السباعي وفيه تقوم هند رستم بدور فتاة ثرية لاهية مطلقة تتعرف على صحفي وتقيم معه علاقة ثم تهجره إلى صديقه الأديب الضابط الذي يقع في حبها ويقرر الزواج منها إلا أن أسرته ترفض أن يرتبط بها فتنسحب من حياته حفاظاً على مستقبله، وتقع حرب فلسطين فتسافر كممرضة للمصابين في الحرب.

ومن بين النماذج التي قدمتها السينما للممرضة شخصية الفتاة اللعوب التي تحاول أن تستميل الطبيب وتفوز بالزواج منه، ولتحقيق هذا الغرض تحاول أن توقع بينه وبين حبيبته، ونموذج آخر للممرضة التي تذهب لتعتني بثري مسن فتتزوجه رغبة منها في أن يكون لها نصيب من ميراثه خاصة وأن أيامه في الدنيا معدودة فيقوم الصراع بينها وبين أبنائه.

هذا التغيير في التناول الذي جعل من الممرضة الشخصية الشريرة في الفيلم تراجع بها من دور البطولة التي تمثل الشخصية الرئيسية التي تدور

حولها الأحداث إلى أن أصبحت شخصية عادية من ضمن الشخصيات الثانوية في الفيلم واشهر من أدت هذا الدور نبيلة عبيد ووفاء عامر.

كما ظهرت على شخصية الممرضة أعراض أمراض أخرى يعاني منها المجتمع مثل النفاق والرشوة فكان النموذج العابر الذي قدمه عاطف الطيب في فيلم (ليلة ساخنة) وقدم بصورة بشعة للممرضة التي تربط تقديم الخدمة للمرضى بتقاضيها ثمن هذه الخدمة من أهله رغم أنها تعمل في المستشفى ومن واجبها أن تفعل ذلك بدون أجر.

وكثير من نجمات السينما جسدن شخصية الممرضة على الشاشة ويرى الناقد محمود قاسم أن أقربهن إلى الصورة الملائكية للممرضة كانت مريم فخر الدين في فيلم (ليلة غرام) لأن وجهها ملائكي فعلا خاصة عندما كانت ترتدي البالطو الأبيض، وحجم جسمها الذي يوحي بالضعف بما يناسب طبيعة الدور من كونها ضحية للمجتمع، كما أن مساحة الدور كانت كبيرة وكذلك كانت الفنانة القديرة فاتن حمامة مقنعة جداً في أدائها لشخصية الممرضة لأنها دائماً تزين الدور الذي تقوم به وتضع عليه لمساتها الخاصة إضافة إلى المقومات الجسدية والبراءة التي تشع من وجهها على العكس لم تكن أم كلثوم مقنعة في فيلم (فاطمة) نظراً لطبيعة تكوينها الجسماني الضخم وتمثيلها غير المقنع لدور الضحية (١٦).

لابد من الإشارة إلى بعض النشاطات والمهرجانات واللقاءات التي تقام باسم سينما المرأة أو سينما قضايا المرأة منها مثلاً:

- التظاهرة السينمائية العربية التي تستضيفها الجامعة اللبنانية بالتعاون مع معهد العالم العربي ومؤسسة الحريري وقد تضمنت التظاهرة الأخيرة

مثلاً ورشة عمل بعنوان (المرأة العربية في السينما والتلفزيون) وقد تضمنت ثلاثة محاور:

- صورة المرأة العربية في السينما والتلفزيونات العربية.
- المرأة العربية العاملة في السينما والتلفزيون.
- أفلام النساء العربيات.

ويقدم معهد العالم العربي في باريس برنامجاً جديداً بعنوان: المرأة في السينما العربية والمرأة المخرجة حيث عرض في دورته السابقة مثلاً مجموعة من أفلام الدول العربية حول واقع المرأة منها:

- الزوجة الثانية – لصلاح أبو سيف.
- ملف في الآداب، لعاطف الطبيب.
- النساء – لناديا حمزة.
- المرأة والقانون، لناديا حمزة.
- عفواً أيها القانون لإيناس الدغيدي.

وقام المعهد بدعوة رائدة الإنتاج والتمثيل النسائي ماري كويني لحضور حفل تكريمها في المهرجان وعرض ستة أفلام من تمثيلها وإنتاجها وهي «رباب» المنتج في عام ١٩٤٢ «السجينة رقم ١٧» ١٩٤٩، «الزوجة السابعة» ١٩٥٠، «ابن النيل» ١٩٥٢، «نساء بلا رجال» ١٩٨٥٣ و«أرزاق يا دنيا» ١٩٨٢.

وفي مهرجان سوسة الدولي بتونس والذي يقدم ملتقى إبداعياً نسائياً عربياً كان محور إحدى دوراته (الكاميرا وعالم السينما والإخراج عالم بصري دخلته المرأة العربية (١٧).

وقد خصصت جلسة للعروض السينمائية التي تعكس تجربة المخرجات المساهمات في الملتقى في جلسة الرهانات طرحت مواضيع مثل «هل للمرأة سينما؟» من المخرجة اللبنانية منى فياض، في حين طرحت المخرجة التونسية سلمى بكار مداخلة «سينما المرأة .. أكون أو لا أكون» وتناولت المخرجة المصرية إيناس الدغيدي «دور المرأة في صناعة سينما جديدة» ولقد عرجت على تجربتها الشخصية وتحدثت بإسهاب عن دورها في تحدي القوى المتطرفة المصرية والتهديدات اليومية التي تعيشها، لاتهامها بأن أفلامها إباحية، ولقد قاومت هذه التهديدات، وما زالت تقدم المزيد من الأفلام الاجتماعية الهادفة، وكذلك قدمت اللبنانية الدكتورة انتصار عزام «المرأة اللبنانية والتلفزيون» (١٨).

كانت محاور جلسة الاشكالات أكثر سخونة، حيث طرحت فيها مواضيع مثل «صورة المرأة في السينما» للمخرجة المصرية نبيهة لطفي، وكذلك طرحت المخرجة السورية رويدة جراح «سينما المرأة تجاوز أو تميز».

وكان للمشاركة الرجالية دور بارز في الملتقى، إذ قدم الناقد التونسي خميس الخياطي «صورة المرأة بين نمطين» بينما قدم الناقد التونسي طاهر الشيخاوي محاضرة عن «المرأة في عيون المخرجين».

وكذلك قدمت الناقدة المغربية زهور كرم «المنظور الفني في سينما المرأة»، والشاعرة الإماراتية ظبية خميس قدمت «الهالات الأسطورية في تشكيل صور المرأة». وقد أمتعت الشاعرة ظبية الحضور بسرد شاعري لتاريخ السينما العربية، وربطت هذا التاريخ بالواقع الاجتماعي والسياسي

للمجتمع المصري، والتحولات التي عاشتها السينما المصرية والنابعة من تركيبة وهوية المجتمع المعاش.

كان لمحاور الحدود، الكثير من المحاذير، فقد بزغ على السطح موضوع الرقابة الذي أنهك السينمائيين وحد من قدراتهم الإبداعية، وطرحت حلول لاختراق الموانع ودحض المحظور، لأن هذه الموانع تؤدي إلى التسطيح في العمل السينمائي.

في ذلك تحدثت المخرجة الفلسطينية نورما مرقص عن الرقابة والرقابة الذاتية، وكذلك قدمت الممثلة المغربية منى فتو محاضرة عن دور الرقابة الذاتية في الأفلام المغربية. أما المخرجة الإماراتية حصة لوتاه فقد قدمت «إسقاطات الحجاب - المرأة العربية والكاميرا» وفيها تحدثت عن كيفية تعامل الكاميرا مع جسد المرأة.

وفي هذا المضمار قدمت المخرجة الجزائرية حرية سائحي شهادتها حول تجربتها، الإخراجية وأن أحد أفلامها الذي يحارب التطرف الديني أدى إلى أن القوى المتطرفة هددتها بالقتل. إضافة إلى أنه تمت مهاجمتها في مقر عملها بالتلفزيون الجزائري، حيث تعرضت للضرب المبرح، وكذلك هددوها بقتل ابنتها، وأضافت بأن العمل في وسط هذه الأجواء انتحاري لكنها تعتبره نوعاً من أنواع النضال الذي اعتاده الجزائريون طوال تاريخهم السياسي؟!

شهادة الممثلة السورية منى واصف مسك ختام الملتقى، حيث أمتعت الحضور بالتحدث عن تجربتها في عالم السينما والتلفزيون (١٩).

وفي اللقاء الأول التمهيدي في الدار البيضاء لمهرجان:

(المرأة كما عبرت عنها السينما العربية عبر تاريخها، وسينما المرأة كما صورتها السينمائيات العربيات أنفسهن (٢٠) وتشمل هذه الظاهرة

عروضاً للعديد من الأفلام العربية القديمة والحديثة وعروض أفلام المرأة العربية مع ندوات وطاولات مستديرة تتناول الموضوع نفسه جمالياً وسوسيولوجيا وربما سياسياً.

حضرت اجتماع الدار البيضاء من المخرجات العربيات:

أسماء البكري أنعام محمد علي (من مصر) ونبيهة لطفي (مصر/لبنان) وفريدة بليزيدة (المغرب) ومنيرة بحر ونادية الغاني (من تونس) وهند ميداني (سورية) وخديجة أبو علي (فلسطين)، بين أخريات وآخرين، اجتماع الدار البيضاء هذا كان هدفه رسم الأطر العامة لاختيارات اللجان، وهي اختيارات جاء ممثلون للجان المختلفة لبحثها وإيجاد نوع من الترابط بينها، غير أن هذا لا يعني بالطبع، أن البحوث التي تمت في لقاء الدار البيضاء كانت مجرد بحوث تقنية لا أكثر. بل على العكس من هذا، كان اللقاء تبادلياً بحثت فيه قضايا عديدة تتعلق بوضعية سينما المرأة، وبما يفرقها عن سينما الرجل. كما بحثت قضايا عديدة تتعلق بالعوائق التي تقف دون تحقيق المخرجات النساء العربيات لأحلامهن السينمائية. أمور عديدة مثل هذه طرحت بكل صراحة، وأحياناً ضمن إطار شطط نسائي يذكر بمناضلات الستينات، حين كانت المرأة لا تجد عدواً حين تريد بحث أزماتها سوى الرجل. غير أنه في مقابل مثل هذا النوع من المداخلات، كان هناك حديث مسهب يسير في اتجاه آخر، وهو أن السينما بشكل عام، سواء أكانت تقدمية أم رجعية، فنية أم تجارية، صنعت من قبل نساء أم من قبل رجال،

كانت على الدوام، وفي عالمنا العربي خاصة، سينما تنصف المرآة أكثر من إنصاف أي فن آخر لها.

المدافعون عن هذا الرأي أعطوا أمثالاً حية مستقاة من سينمات تتراوح بين سينما حسن الإمام وأحمد ضياء الدين وسينما هنري بركات ومحمد خان. ولقد أتى التذكير بأفلام مثل «الحرام» و«أحلام هند وكاميليا» و«أنا بنت ناس» و«لك يوم يا ظالم» و«بداية ونهاية» ليدعم مثل هذا الرأي.

وقد أصدرت المجتمعات في الجلسة الختامية بياناً تأسيسياً يعلن عملياً افتتاح أعمال التظاهرة ويوصي في طريقه بما يأتي:

- أولاً: ضرورة تخصيص نسبة معينة من الدعم المادي لمساندة الإنتاج السينمائي للمرأة العربية، من المؤسسات الثقافية الرسمية وغير الرسمية.

- ثانياً: ضرورة توزيع الإنتاج السينمائي النسائي العربي ضمن شبكات العروض والتوزيع في العالم العربي.

- ثالثاً: دعوة التلفزات العربية إلى بث الإنتاج السينمائي النسائي العربي.

- رابعاً: تنظيم أسبوع متنقل لسينما المرأة العربية في مختلف الدول العربية يدعم من الهيئات الثقافية الرسمية وغير الرسمية.

- تأسيس اتحاد للسينمائيات والتلفزيونات العربيات يجمع العاملات بالسينما والتلفزيون والفيديو والعاملين والعاملات بالنقد السينمائي والتلفزيوني في العالم العربي.

هذا بالنسبة إلى توصيات اللقاء، أما نتائجه المتعلقة بالتظاهرة السينمائية العتيدة فكان في مقدمتها رسم صورة شبه نهائية لنوعية الأفلام التي ستشارك، واتخاذ قرار نهائي بالنسبة إلى الكتاب المرجو نشره حول

القضايا النظرية والتاريخية التي تتعلق بسينما المرأة العربية، كما بالنسبة إلى الموسوعة التي يجري التحضير للعمل عليها «موسوعة العاملات في السينما والتلفزيون العربيين (٢١).

واستدراكاً لمصاعب المرأة العربية في تحقيق عملها السينمائي نجد أن فيلم (السامة) للمخرجة التونسية نجية بنت محجوب والذي فاز بشهادة تقدير في مهرجان (نانت) استغرق إخراجه خمس سنوات، وحول هذا تقول المخرجة:

تتعلق الأسباب مباشرة بقصة الفيلم، وأقصد أن بطلة الفيلم تعاني من عدة أشياء في حياتها اليومية لمجرد أنها امرأة. وأنا عانيت من ألف مشكلة عند تصوير الفيلم لأني امرأة، أولاً، ثم لأني أعيش بين تونس وبروكسيل، مما يضعني في موقف غير محدد وغير واضح بالنسبة إلى التونسيين.

لقد واجهتني مشكلة تمويل الفيلم، وعثرت على حل لهذه المشكلة عن طريق إقناع التلفزيون البلجيكي بالاشتراك في المشروع. وبعد ذلك عانيت من ظروف التصوير فلم أجد من يضع تحت تصرفي المعدات الكافية للعمل بشكل مرض مهنياً، فاضطرت لتدبير الحال بمعدات قديمة وغير صالحة. وحتى هذه المعدات عثرت عليها بنفسي دون أن يساعدني أي مخلوق من الذين ساهموا في الإنتاج.

لقد قمت، إلى جوار مهمتي كمخرجة، بكل مهام الإنتاج والمساعدة في تحضير المشروع. ثم في التصوير والآن، أقوم أيضاً بمهمة التوزيع في الأسواق والعرض في المهرجانات الدولية. وكل هذه الأشياء لا تدخل أبداً في إطار نشاط المخرج السينمائي (٢٢).

وفي مجمل الأحكام التي تطلق على واقع المرأة العربية في السينما، نجد نوعاً من الإدانة لهذا الواقع، وهناك آراء كثيرة في هذا المجال، نقف عن إحدها على سبيل المثال لا الحصر هو رأي الدكتورة منى الحديدي وكيلة كلية الإعلام في القاهرة إذ تقول:

إن السينما تُقدم المرأة في أغلب أفلامها كجنس، وتركز على هذا المعنى، فتنظر إليها كأنثى وليس ككائن اجتماعي يرتبط بمشكلات المجتمع الاجتماعية والاقتصادية، كما تقدمها في صورة «تسلي الرجل وتمتعه» أنثى جاهلة تفتقر للتعليم أو التفكير، فلا تهتم إلا بإبراز مفاتنها الجسدية، وتصورها على أنها تسعى وراء الرجل ليقع في هواها ويتزوجها، ولذلك، عندما يشاهد جماهير المشاهدين وخاصة الشباب والمراهقين ذلك ويقارنون بينه وبين واقعهم يجدون الفرق شاسعاً، فيتسلل الشك إلى نفوسهم (٢٣).

وتوضح د. منى في دراستها حول صورة المرأة في وسائل الإعلام أن ٨٠% من الأفلام التي تناولت قضايا المرأة لم تعالج مشكلات واقعية متصلة بها، ولكن اعتمدتْ على إثارة الغرائز لدى المشاهد، فأكثر هذه الأفلام نرى فيها المرأة التي تضحى بشرفها بسهولة من أجل من تحبه، أو حبيبة تتنكر لحبيبها، أو منحرفة .. وهذا يضعف - بالطبع - «إشراق» صورة المرأة التي تعرف التضحية أماً وأختاً وابنة ومواطنة وإنسانة.

وقد جسدت السينما - كما تقول د. منى الحديدي - «مبدأ» تحمل المرأة لأخطاء أبويها فصورتها بصورة مستفزة، فتناولت بعض الأفلام المرأة التي تتحول لإنسانة «سيئة السلوك» نتيجة لعقد نفسية بسبب قسوة الوالدين، وتشير إلى أن السينما قدمت ما يقرب من «١٧» فيلماً سينمائياً تعبر عن

وجهة نظر الرجل بالنسبة للمرأة، ولكن معظمها يصور الأفكار التي تدين المرأة وتقلل من شأنها وتدور هذه الأفكار حول قصور معين لأخلاق المرأة وسلوكها وحول عقلها وانفعالاتها .. وقد شاعت هذه الأفكار في المجتمع كنتيجة طبيعية لمشاهدة هذه الأفلام .. فأصبح الرجل يرى أن الشدة معها ضرورية ليستقيم إعوجاجها!!

ومن جهة أخرى عبرت بعض الأفلام عن نظرة الرجل الصريحة إلى المرأة كجسد وإنها مجرد دمية يلهو بها ويسعد بمداعبتها، كما عبرت بعض هذه الأفلام عن شك الرجل التقليدي في المرأة وارتيابه في سلوكها!

تقول د. منى الحديدي.. «لقد اكتشفت من خلال بحثي أن هناك مظاهر كثيرة تجاهلتها السينما عن المرأة مثل عرض «حقوقها .. صحيح أن بعض الأفلام جسدت حقها في اختيار عملها مثلاً إلا أنها تجاهلت - كل الأفلام - «حق المرأة» في المشاركة في الحياة العامة، كما أغفلت المشكلات التي تترتب على الخلافات الزوجية ولو تطرقت لها السينما وعرضتها مقرونة بحلول واقعية لأفادت جماهير مشاهديها مثل «تعاون الزوجين» على تحمل مسؤوليات تربية الأبناء ورعايتهم، بالإضافة إلى المشكلات المترتبة على بعض أفكار الرجل الخاطئة.

وهناك بعض المشكلات التي اهتمت بها السينما ولكن بمبالغة شديدة رغم عدم انتشارها في المجتمع في مقدمتها «الخيانة الزوجية».. تقول د. منى الحديدي: إنها ظاهرة موجودة في المجتمعات إلا أن نسبة حدوثها قليلة جداً في مجتمعاتنا ولا تستحق هذه النسبة الكبيرة من الأفلام السينمائية، ولا شك أن «الإثارة» التي تقدمها الخيانة هي السبب الرئيسي لاهتمام السينما

بتصويرها لأنها تثير الجماهير وخاصة الرجال فيضمن المنتجون عائداً لأفلامهم..

إن السينما في تناول أي قضية من قضايا المرأة تلجأ دائماً للإثارة، فمثلاً قضية «اغتراب المرأة» على الشاشة تمثلت في سفر الزوجة بعيداً عن الزوج أو العكس، لم تشعر بالضعف وتبدأ في البحث عن حبيب لها .. وفي كثير من الأحيان تصور السينما دون وجه حق رفض المرأة مشاركة الرجل في الوقوف بجانبه، فهي ترفض الذهاب معه إلى مكان عمله نتيجة ارتباطها بمظاهر حياة المدينة، رغم أن معظم الزوجات في مجتمعنا يذهبن للمعيشة مع أزواجهن في أي مكان.

كما أن السينما تعرضت بطريقة مبالغ فيها لغيرة المرأة وجسدتها في عدد من الصور (٢٤).

المصادر والمراجع:

١ - جان الكسان: المرأة العربية خرجت إلى الشمس - صحيفة الحياة - العدد ١٤٠٦٩ - تاريخ ٢٢ سبتمبر ٢٠٠١.

٢ - عبد الله يوسف - مجلة الكفاح العربي - المرأة العربية في السينما المصرية - العدد ٤٩٠ تاريخ ٧ - ١٢ - ١٩٨٧.

٣ - المصدر السابق.

٤ - ظبية خميس - الهالة الأسطورية في تشكيل صورة المرأة العربية على الشاشة - مجلة (العربي) - الكويت العدد ٥٠٤ - يونيو (حزيران) ٢٠٠٢.

٥ - المصدر السابق.

٦ - المصدر السابق.

٧ - المصدر السابق.

٨ - صدر الكتاب عن مركز الفنون في مكتبة الإسكندرية.

٩ - صحيفة الحياة - العدد ٥١١٣ تاريخ ١٣ أغسطس ٢٠٠٤.

١٠ - فيلم نسائي وليس ضد الدين - صحيفة الشرق الأوسط - العدد ٨٥٨٥ تاريخ ٣١ - ٥ - ٢٠٠٢.

١١ - فيكي حبيب - نساء رائدات - صحيفة الحياة العدد ١٤٩٨٧ - تاريخ ١٩ بريل (نيسان) ٢٠٠٤.

١٢ - المصدر السابق.

١٣ - المصدر السابق.

١٤ - الممرضة على الشاشة،مجلة نصف الدنيا - العدد ٥٦٢ - تاريخ ١٩-١١- ٢٠٠٠.

١٥ - المصدر السابق.

١٦ - المصدر السابق.

١٧ - ثريا البقصمي - ملتقى المبدعات العربيات الرابع - مجلة (الكويت) العدد ١٨٩.

١٨ – المصدر السابق.

١٩ – المصدر السابق.

٢٠ – إبراهيم العريس – المرأة تقبض على القضية السينمائية والرجل ضحيتها – مجلة الوسط العدد ١٨٢ تاريخ ١٩٩٧/٦/٢٣.

٢١ – المصدر المسابق.

٢٢ – عن غيرة الرجل وخيبة النساء – مجلة (المستقبل) العدد ٦١٧ تاريخ ١٩ – ١٢ – ١٩٨٨.

٢٣ – السينما لعبة اسمها المرأة.

٢٤ – المصدر السابق.

الفصل السابع عشر

شخصيات في السينما العربية

أثار تقديم الشخصيات المعاصرة في السينما العربية، إشكالات، أكثر من الإشكالات والآراء التي أثارها تقديم الشخصيات التاريخية أمثال خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي وعمر المختار وغيرهم وذلك لقرب سيرة الشخصيات المعاصرة من أيامنا هذه ولآن جيلنا عايش هذه الشخصيات ومن هنا لا بـد من وقفة مع عـدد من هذه الشخصيات، كنماذج، وخاصة، ما قدمته السينما المصرية كشخصية جمال عبد الناصر وشخصية أم كلثوم، وصولاً إلى الملابسات التي رافقت محاولة إنتاج فيلم عن سيرة المشير عبد الحكيم عامر.

والمعروف أن السينما منذ نشوئها قدمت سيرة وحياة مجموعة كبيرة من الشخصيات التاريخية ومنها الأنبياء والقادة والزعماء والعلماء والأدباء وغيرهم كشخصية النبي موسى والنبي عيسى وغاندي ونابليون وصلاح الدين وجاندارك وحتى هتلر.

وقد دأبت السينما في مصر، في السنوات الأخيرة على تقديم عدد من الشخصيات هي معاصرة أكثر مما تكون تاريخية. وكانت البداية مع الزعيم الراحل جمال عبد الناصر الذي أنتجت عنه فيلمين، والرئيس السادات،

والمطربة السيدة أم كلثوم، وهناك إعلان عن اعتزام أسرة المشير عبد الحكيم عامر إنتاج فيلم سينمائي عنه كرد على الطريقة التي قدمت بها شخصيته.

وترافق موضوع تحقيق هذه الأفلام بكثير من الغبار الذي أثير حولها لدرجة وصول الموضوع إلى القضاء والاحتجاج حتى على ظهور عبد الناصر في أحد مشاهد فيلم جمال عبد الناصر بـــ (البيجاما)..

في هذا الفصل نرصد أهمية إنتاج هذا النوع من الأفلام في السينما ونورد التفاصيل المحايدة حول الضجة التي أثيرت وتثار حول إنتاج مثل هذه الأفلام، كما نشير إلى الضوابط التي يجب أن تحكم هذا النوع من الإنتاج بحيث يبقى في أهمية الشخص الذي يتم تشخيص حياته في الفيلم. وفوق قصص النزاعات والخلافات الصغيرة التي قد تسيء إلى تاريخ الوطن.. بالإضافة إلى وجوب إيراد الحقائق التاريخية التي تخدم الموضوع دون أن تصبح سيرة أمثال هؤلاء الزعماء مادة للمساومة والمتاجرة.. أي ألا يكون الموضوع مجرد (فتح ملفات) أو تصفية حسابات من المنطلق الشخصي، أو من منطلق المديح المطلق، أو الإساءة المطلقة... كما يجب أن تكون هناك لجنة عليا هي التي تقرر ما إذا كانت الشخصية المختارة تستحق أن تتحول سيرتها الذاتية إلى شريط سينمائي من خلال موقعها وتأثيرها ودورها في أحداث الوطن والأمة.

وإذا كان الزعماء ليسوا معصومين عن الخطأ كما قال مخرج فيلم جمال عبد الناصر، فإن تناول سيرتهم يجب ألا يكون نوعاً من المساومة في سوق العرض والطلب.

- ناصر ٥٦:

كان فيلم (ناصر ٥٦) الفيلم الأول الذي أنتج عن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، ولعب فيه دور الزعيم الفنان أحمد زكي، وقد كان لمجلة (فن) تميز السبق في نشر جميع التفاصيل التي سبقت ورافقت إنتاج هذا الفيلم، من خلال متابعة دقيقة وموضوعية للباحث والناقد محمد الدسوقي والتي نعتمدها في هذا الفصل لتميزها وتفردها في ذروة الحملة من بعض الأقلام على عبد الناصر وعهده، أيام السادات.

قرأ أحمد زكي ما كتب ويكتب، فوقف شعر رأسه هلعاً وفزعاً، واعتقد - خطأً - أن هذه الكتابات عن إنسان آخر، وزعيم آخر يتشابه بالاسم مع عبد الناصر ولكنه لا يتشابه معه في الفعل وأعلن عن أمنيته في تقديم مجموعة من الشخصيات الكبيرة والعظيمة عبر الشاشة.. يقول من خلالها للشباب: إن مصر ليست هي اللص الفلاني والهارب العلاني والمليونير الفاسد. وتاجر الحشيش والهيروين.. بل إن مصر هي عبد الناصر ومجموعة من الرجال الشرفاء في مختلف الميادين.

وعدد يومها ما يزيد عن الـــ ٢٠ اسماً، تمنى أن يجسدها جميعاً على الشاشة ليرى الشباب من خلالها القدوة والنموذج والمثل.

وعلى الرغم من إعلانه عن فكرته إلا أن أحداً لم يتقدم للحاق به على ذات الطريق أو الأخذ بيده. ظل وحده حاملاً الفكرة على كتفيه. وحين رأى أن الكل تراجع أخذ هو زمام المبادرة وأنشأ شركة للإنتاج السينمائي أسس لها مكتباً فخماً بشارع الهرم. وتوكل على الله.

لكنه وفي الوقت الذي قرر فيه أن يبدأ حدث له حادث السير الشهير على طريق القاهرة/ إسكندرية الصحراوي.

ممدوح الليثي رئيس قطاع الإنتاج بتلفزيون مصر العربية، ذهب يسأل ويطمئن على الفتى الموهوب،طرح أحمد فكرته التي ينام ويصحو عليها.. رحب بها ممدوح الليثي واعتبرها فكرة عبقرية ووعد الفنان بأن يكون بطل هذه السلسلة. اعترض أحمد، وقال يكفيني تجسيد بعض الشخصيات فقط.

مضى يوم على هذا اللقاء. وفي اليوم الثالث قرأ أحمد تصريحاً على لسان ممدوح الليثي يقول فيه: «إن القطاع سيقوم بإنتاج عدة أفلام عن شخصيات عظيمة بمصر والوطن العربي. وأنه كلف بعض كتاب السيناريو بوضع تصوراتهم وأفكارهم الدرامية».

بالطبع، لم يكن الأمر سهلاً. فالشخصيات المطروحة للتجسيد ذات حياة طويلة وعريضة وممتدة، لذا أخذ الموضوع وقتاً طويلاً. في هذا الوقت كان أحمد يقدم أدواراً ويحصد الجوائز. واعتقد أن الفكرة نامت في أحد ادراج مكتب ممدوح الليثي، فقرر هو إظهارها للنور خصوصاً أن هناك قصة جاهزة هي «البحث عن الذات» التي كتبها الرئيس الراحل أنور السادات، وأنها ليست بحاجة إلا إلى سيناريو وحوار فقط، وفعلاً اتفق مع محمد خان على الإخراج ومع الكاتب أحمد بهجت على السيناريو والحوار.

ولكن المفاجأة حدثت.. وظهر «ناصر ٥٦» إلى الوجود، وكتب له السيناريو والحوار الأديب الفنان محفوظ عبد الرحمن، وتقرر أن يخرجه محمد فاضل. وضج أحمد زكي من الفرح والسعادة. فهاهي فكرته يتبناها تلفزيون الدولة الرسمي. وليس هذا فقط، بل أن هذا الجهاز الضخم الساحر قرر أن يأخذ بزمام المبادرة وأن يقدم الحقيقة. حقيقة الثورة، وحقيقة عبد الناصر للأجيال القادمة.

وأصبح حلم أحمد زكي حقيقة وأمراً واقعاً. حدث ذلك حين انتهى محفوظ عبد الرحمن من كتابة سيناريو وحوار الفيلم والذي حمل اسماً مؤقتاً هو «يوم في حياة».

وقد تصور البعض أن الفيلم سوف يرصد يوماً واحداً في حياة الزعيم الخالد.. لكن المؤلف نفى ذلك تماماً وأكد على أن الفيلم ستدور أحداثه عبر مجموعة من الأيام الساخنة والملتهبة في حياة مصر والوطن العربي كله، وهي الأيام التي رصدتها الوثائق وحركة التاريخ بـ ١٠٠ أو ١٢٠ يوماً.

فقد تقرر أن تبدأ الأحداث من نقطة سحب التمويل المخصص لبناء السد العالي وحتى لحظة إعلان الحرب على مصر من قبل دول العدوان الثلاثي.

وينتهي الفيلم بخطاب عبد الناصر الشهير في الجامع الأزهر. وبين البداية والنهاية هناك كل ما حدث خلال الشهور الأربعة من أحداث بما فيها قرار تأميم القنال وإعلانه. وفي ذات لحظة الإعلان وبمجرد أن ينطق عبد الناصر اسم «ديلسبس» يتم تسلم المرشدين المصريين العمل من الأجانب.

وبمجرد الإعلان عن اختيار أحمد زكي لأداء دور عبد الناصر العظيم وإنتاج فيلم عن عبد الناصر من خلال تلفزيون القاهرة قامت الدنيا ولم تقعد. نشطت خلايا الضرب تحت الحزام وفوق الحزام ونهشت - ولا زالت - تنهش سيرة عبد الناصر بالباطل.

وإذا كان الزعيم الخالد قد أصابه كل هذا، فإن النجم أحمد زكي قد ناله من الانتقادات الكثير جداً. وأبسط ما قيل في هذا الشأن هو: «ما له هو وعبد الناصر.. ما هي العلاقة الجسمانية بينهما. أين لمعة الأعين؟ أين طول عبد الناصر وعرضه وصوته ومشيته.. فليدع عبد الناصر وليبق مع السادات».

أدهشت هذه الجملة الظالمة أحمد ولكنها - وهذا هو العجيب والمثير - لم تخرجه عن طوره. لم تترفزه. لم تجعله يتعصب. بل رد بهدوء: نعم سوف أجسد دور عبد الناصر.

وبمجرد الإعلان عن بدء تصوير «ناصر ٥٦» جاء الإنصاف على لسان الكاتب والصحافي محمد حسنين هيكل، إذ قال حين تم سؤاله عن الأنسب من بين فنانينا لأداء دور عبد الناصر على الشاشة: إذا كان الفيلم معنياً بالمرحلة الأولى من عمر عبد الناصر والثورة، فإن أنسب فنان لأداء الدور هو أحمد زكي. لقد رأيت له فيلماً جميلاً هو «زوجة رجل مهم» إخراج محمد خان. وبالرؤية الدقيقة للفيلم أكثر من مرة اكتشفت أن التكوين الجسماني لأحمد زكي يشبه إلى حد كبير تكوين عبد الناصر في السنوات الأولى بعد الثورة.

وقال المخرج محمد فاضل: قضية التشابه والتكوين أو الملامح لاتعنيني، فلو أردت شبيهاً بعبد الناصر في كل شيء فسوف أجد العشرات، ولكن أنا مهموم ومهتم بفهم أحمد زكي للدور والشخصية. مهتم بانفعالاته الداخلية خصوصاً أنني أعرف أن أحمد سيعطيني ما أفكر به. وأكثر من هذه النقطة، فهو أستاذ وعملاق أداء بكل ما تعنيه هذه الكلمة. أما التشابه والتكوين والأشياء الخارجية فسوف نصل إليها عن طريق المكياج وعمليات التجميل، أو استخدام قناع لوجه عبد الناصر لتقريب الشبه بينهما.

أما أحمد زكي فقد علق على ما قاله الأستاذ هيكل وما قاله محمد فاضل وآخرون بقوله:

ليس شرطاً أن أحمل لافتة وأمشي بها تقول إنني ناصري. أنا مصري من طين وتراب هذه الأرض. وقد تفتحت عيناي على الثورة، وعبد الناصر

وأحببته كما أحبه الملايين. ومهنتي هي هوايتي. وانتمائي ظاهر جداً من خلال فني وأدواري، فهما عنواني. ويجذبني إلى عبد الناصر نقطة مهمة جداً وهي الجانب الإنساني فيه. وهذه النقطة هي التي سوف تمنحني الفرصة الكبيرة لإظهار قدراتي المهنية/ التمثيلية. ففترة عبد الناصر الأولى هي فترة البراءة الثورية الجميلة. فترة ميلاده كزعيم عالمي والتفاف الناس حوله في أعقاب تأميمه لقناة السويس وبزوغ نجمه في أفق العالم. إنه شخصية يتمنى أي فنان واعٍ تقديمها وتجسيدها. فما بالك إذا كان هذا الفنان هو أنا المحب أصلاً لعبد الناصر.

وما قاله هيكل أسعد أحمد زكي، وجعله يدخل إلى عمق الشخصية بقوة وسرعة، أما كلام محمد فاضل عن التكوين الخارجي والأنف والمكياج والعملية الجراحية فقد أدخله دائرة القلق والتوتر، وجعله عرضة للتهكم والسخرية المريرة والمرة من هواة التشنيعات، وممن يكرهون ناصر بالأصل واحمد زكي بالتبعية..!!

وبالفعل اهتم أحمد زكي بما قاله محمد فاضل اهتماماً كبيراً. وقرر إجراء عملية جراحية في أنفه، أو عمل أنف صناعي. وجلس يقرأ ما كتب عن عبد الناصر، ويشاهد مئات الصور والأفلام التسجيلية والوثائقية، ويتقمص الشخصية. لقد أوقف نفسه وحياته على عبد الناصر ورفض توقيع عقود أي أفلام جديدة بعد توقع عقد بطولة «ناصر ٥٦»، وقال: أنتهي من هذا العمل أولاً.. ثم يعدلها ويفرجها الله بعد ذلك.

ودارت الكاميرا.

ثم ظهرت مشاكل أخرى خاصة بأحمد زكي وبالعمل.. مشاكل أحمد كانت مع ذاته وهل اقترب من عبد الناصر فعلاً. فقد وصل إلى قمة القلق

والتوتر والشرود الذهني قبل تصوير المشهد الذي أجمع على أنه «مفتاح الفيلم» أو «الماسترسين» وهو مشهد ميدان المنشية بالإسكندرية والذي أعلن فيه عبد الناصر تأميم القنال. وهو المشهد الذي يستغرق ظهوره على الشاشة ٧ دقائق، وتكلف ٧٠ ألف جنيه وجرى تصويره على مدار ٣ أيام وضم ١٠ آلاف كومبارس. ذهب أحمد زكي لتصويره وهو في كامل لياقته وتقمصه ومكياجه قبل دوران الكاميرا بساعتين.. كيف أمضى أحمد زكي هذه الأيام؟

يقول:

كنت يقظاً طوال الأيام الثلاثة، أقرأ الخطاب، أقف أمام المرآة، أشاهد نفسي على الشاشة. قلق.. توتر.. فزع.. خوف..

وكانت النتيجة إبهاراً وصل إلى حد الإعجاز.

والأمر نفسه مع مشهد النهاية، خطاب الأزهر الشريف الشهير الذي ألقاه ناصر في الثاني من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٥٦، بعد بداية العدوان الثلاثي على مصر مباشرة.

يقول أحمد زكي:

– كانت المشكلة هذه المرة ممثلة في عدم وجود فيلم مصور لهذا الخطاب. هناك تسجيل صوتي له فقد. كنت أريد أن أرى إصرار وانفعال عبد الناصر وهو يهتف في الملايين عبر الميكرفون.. «أيها الأخوة.. لقد فرض علينا القتال. لكن باسم شعب مصر، باسمكم جميعاً، أعلن للعالم أجمع أنه لن يوجد من يفرض علينا الاستسلام». انفعال عبد الناصر كان هو هاجسي. استمعت إلى الخطاب مرات ومرات.. وبعقلي الباطن/ الواعي وقفت وألقيت الخطاب، وهنأني الجميع يومها على أدائي.

– يقول الناقد عماد النويري (مجلة الكويت، العدد ١٥٨):

في«ناصر ٥٦» يصور محفوظ عبد الرحمن أحداث مائة وثمانية أيام من تاريخ مصر الحديثة، التي ولدت فيها زعامة جمال عبد الناصر، وتحول بعدها من مجرد قائد ثورة إلى زعيم عالمي، استطاع أن يقف بصلابة في وجه الإمبراطورية التي كانت لا تغيب عنها الشمس. اختار محفوظ ولادة قرار تأميم قناة السويس بعد أن سحبت أميركا عرضها بتمويل بناء السد العالي، وكان من الطبيعي أن يتضمن الاختيار كل الحوادث التي سبقت القرار التاريخي، بداية من جمع عبد الناصر لكل ما كتب عن القناة وحق مصر فيها، مروراً بمناقشاته مع أعضاء مجلس قيادة الثورة ومجلس وزرائه وحتى إعلان القرار في ميدان المنشية بالإسكندرية.. وما تزامن مع القرار من خطة للاستيلاء على منشآت القناة الحيوية ثم إدارتها بواسطة المرشدين المصريين واليونانيين بعد انسحاب المرشدين من الجنسيات الأخرى.

ويتوقف الفيلم عند بداية لحظات الصدام عندما تقرر انجلترا وفرنسا ومعهما إسرائيل مهاجمة مصر. فيذهب ناصر إلى الجامع الأزهر ليخطب في الناس «سنقاتل».

لماذا لم يصور الفيلم حرب ٥٦، ولماذا أغفل هزيمة ٦٧؟ لماذا قام بالتركيز على علاقة عبد الناصر بالمشير عبد الحكيم عامر بينما أغفل علاقة ناصر ببقية أعضاء مجلس قيادة الثورة؟

أتصور في حدود إعلان كاتب السيناريو فإن أحداث الفيلم تغطي مائة يوم فقط من حياة عبد الناصر، وعلينا التعامل مع الفيلم انطلاقاً من هذه الحقيقة. الفيلم ليس عن حياة الزعيم وإنما عن عبد الناصر وقرار تأميم قناة السويس.

ينجح «ناصر ٥٦» لأن كل واحد منا يرغب في أن يرى ناصر الذي يعرفه.. وينجح الفيلم لأنه شهادة حق لا تخلو من مبالغة عن بطل عربي قومي أعاد لنا قدراً من الكرامة المفقودة.. وينجح الفيلم لأنه يذكرنا أن هناك سينما نظيفة، من الممكن أن تقدم دون أن تمتهن عقولنا ومشاعرنا.. وينجح الفيلم لأنه في ظل الأوضاع التي نعيشها تبقى الحاجة إلى من يبعث الثقة فينا حتى لو كان ذلك مجرد فيلم.

– الفيلم الثاني عن جمال عبد الناصر أخرجه المخرج السوري أنور القوادري وكان قد أوشك على الانتهاء من تصويره عندما تحدث عنه: منذ خمس سنوات راودتني فكرة تقديم فيلم عن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، ولكنني أجلتها بسبب بدء التلفزيون المصري بتصوير فيلم «ناصر ٥٦» لكني ما لبثت، بعد عام من ذلك، أن باشرت الإعداد للفيلم، وانشغلت بكتابة السيناريو من خلال الاطلاع على كل الكتب والوثائق والأفلام التسجيلية التي تتحدث عن تلك المرحلة، مع تحديد الخطوط الرئيسية للأحداث.

ولقد حرصت على مشاهدة فيلم «ناصر ٥٦» لأنه يدخل في صلب موضوعي: ومشاهدتي له جعلتني أتحمس أكثر لتقديم فيلم جديد عن جمال عبد الناصر، لأن الفيلم الذي شاهدته خالف توقعاتي، إذ كان مجرد رصد لأحداث تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ وهو فيلم وثائقي من الدرجة الأولى. لذلك كان من الجيد ما فعله المخرج محمد فاضل من تقديمه أبيض وأسود.

– يضيف القوادري: فيلم «ناصر» الذي أوشك على الانتهاء من تصويره لا يرصد لحظة بعينها من أحداث ثورة يوليو، والتي أثرت على

مجريات الأحداث السياسية في الوطن العربي، لكنه يقدم صورة بانورامية كاملة لحياة عبد الناصر، ولأحداث الثورة حتى حرب عام ١٩٦٧ والإعداد حرب أكتوبر.

وقد قصدت التوغل في إنسانية هذا الحلم القومي، الذي أشعل الوجدان القومي العربي، مع إبراز المبادئ التي كانت تحكم هذا المشروع الضخم والإجابة على هذا السؤال: لماذا نجح هذا الحلم، وأثر على الوطن العربي؟ ولماذا تعثر مع حرب ١٩٦٧؟

ويقول: لذلك اهتممت بوضع كل الأفكار في هذا الفيلم، وإعطاء كل صاحب حق حقه. وسيجد الجمهور كل الأحداث في مواقعها الطبيعية (وهو أمر مرهق للغاية)، وكل شيء في الفيلم ينفذ بدقة متناهية بدءاً من كتابة السيناريو وصولاً إلى الماكياج واختيار الملابس والممثلين.

ومن الصعوبات التي واجهت القوادري في البداية اختيار أبطال الفيلم، وبخاصة الممثل الذي يتقمص شخصية جمال عبد الناصر، وقد رشحت من البداية أحمد زكي لبطولته، ووافق ثم اعتذر لعدم قدرته تكرار الدور، ثم رشحت محمود حميدة للقيام به، ولكنه اعتذر حتى لا تتم المقارنة بينه وبين أحمد زكي وعدد كبير من النجوم رفضوا هذا الدور خوفا من النجاح الذي حققه أحمد زكي. وأنا اعترف أنه أداه بصدق ودقة ولا يمكن إن يقوم بها أي ممثل آخر. وهذا ما زاد في قلقي، فقررت أن يكون صاحب الدور وجهاً جديداً، ووجدت ضالتي فى الممثل الشاب خالد الصاوي. والذي_أعتقد أنه لايقل أداء عن أحمد زكي، وقد تم تصوير الفيلم كله بالألوان واستعنت بعدد قليل من المشاهد الوثائقية التي يعاد إنتاجها لتدخل في نسيج العمل في لندن .

– ويقول بطل الفيلم خالد الصاوي عن قصة اختياره لدور جمال عبد الناصر: منذ ستة أشهر فوجئت بالمخرج أنور القوادري يتصل بي ويطلبني في أمر هام، وعندما ذهبت إليه لم يخبرني بشيء، وأنما أعطاني أحد مشاهد الفيلم، وطلب منى آن أؤديه أمام الكاميرا، ثم أحضر مصوراً فوتوغرافيا وراح يلتقط لي الصور، وقال لي: أنا رشحتك لأحد الأدوار المهمة في فيلم عن جمال عبد الناصر، وانتهت مقابلته لي عند هذا الكلام دون أن يعدني بشيء محدد.

وبعدها بأسبوعين عاود الاتصال بي، وذهبت إلى مقابلته فوجدته يهنئني ويعلمني باختياره لي للقيام بدور جمال عبد الناصر في فيلمه الجديد، ولم أستيقظ من هذه المفاجأة إلا بعد أن وقعت معه عقد بطولة الفيلم وأعطاني السيناريو.

ويستطرد خالد الصاوي: بعدما تركت القوادري شعرت أنني في ورطة من كل النواحي، فهذا أول دور بطولة لي، ولا يمكن أن أتنازل عنه بسهولة، ولكن الدور نفسه مشكلة فهو أولاً عن جمال عبد الناصر الذي له صورة خاصة في أذهان الناس، وإذا فشل هذا الدور فمعنى ذلك تحطيم حياتي الفنية إلى الأبد. وإذا نجح معناه حصولي على كل شيء مرة واحدة: النجومية والشهرة والانضمام إلى قائمة تاريخ أكبر الفنانين في الوطن العربي، ودخلت في حالة من القلق والتوتر، لاسيما وان الدور نفسه قام به من قبل الفنان الكبير أحمد زكي. ونجح فيه بجدارة. ومن ثم فإنني سأدخل في منافسة معه قد تكون ليست في صالحي، وشعر القوادري بالورطة التي وضعت فيها فأمدني بكثير من النصائح والإرشادات التي خففت مشكلتي. كما أنني قررت أن أخوض هذه التجربة مهما كانت النتائج لأنني مؤمن بموهبتي.

– يواصل «البطل» كلامه: وخلال الأشهر الماضية قرأت كل الكتب التي وضعت عن جمال عبد الناصر سواء كانت مؤيدة له او مخالفة لما قام به. وشاهدت مع القوادري خطبه وتسجيلاته وآلاف الصور التي التقطت له. حتى تقمصت شخصيته بأدق تفاصيلها. وأحضر المخرج ماكيير كبيراً من باريس، ومع بدء تصوير أول مشاهد الفيلم بدأت أشعر بالراحة النفسية، حيث أشاد الجميع بي. وأنا لم اصدق نفسي وأنا أتابع المشاهد في المونيتور. وأعتقد أنني سأنجح في هذا الدور. وسيكون علامة بارزة في تاريخي الفني.

عبلة كامل والتي تلعب دور زوجة الزعيم الراحل جمال عبد الناصر تقول: لقد وافقت في الحال على الدور بعدما عرضه علي القوادري، وعندما قرأت السيناريو آمنت بجدية العمل. ودوري كزوجة لرئيس مصر هذه المرة هام جداً لأنه يكشف بوضوح الجانب الإنساني في شخصية هذا الزعيم.

لقد أحببت الدور، وأعتقد أنه سيكون أهم دور أقوم به في حياتي الفنية.

وقد أجريت حواراً مع أنور القوادري مخرج فيلم (جمال عبد الناصر) في العدد ٧٨٢٩ تاريخ ٤ مارس (آذار) ١٩٩٨،من الشرق الاوسط كشف فيه جوانب مهمة من حكاية هذا الفيلم وكان ذلك بعد أن أعلنت هدى جمال عبد الناصر كريمة الزعيم الراحل احتجاجها على إخراج سيرة والدها على الشاشة، وبصورة خاصة ما يتعلق ببعض الأحداث التي اعتبرتها شخصية .. وبعد أن أعلنت برلنتي عبد الحميد، أرملة المشير عبد الحكيم عامر احتجاجها على ما عرفت أنه وارد في الفيلم عن انتحار زوجها الراحل. وعن طريقة الانتحار ونوعية المادة التي استخدمها.. إلى آخر الاتهامات التي أعلنت في الصحافة العربية بالتفاصيل، ونشرت حولها حوارات وتعليقات واجتهادات.

سنبتعد عنها هنا لأنها أصبحت معروفة. ونقف مع رواية المخرج لهذا الفيلم. ومع موضوع تناول الأحداث المهمة والشخصيات التاريخية في السينما.

من المعروف أن السينما ومنذ بداياتها اعتمدت القصص الدينية والميثولوجيا والروايات التاريخية، في محاولة لتجسيدها وتوثيقها والخروج بها من يوميات الحياة، أو من بطون الكتب، إلى الشاشة من خلال هذا الفن الذي يتعامل بالصوت والصورة.

هناك خطر وحيد معروف وهو منع تشخيص الرسول الكريم. (ص) والصحابة. في حين سمح بتصوير وتشخيص القادة والخلفاء وغيرهم من أعلام الإسلام.

والمعروف أن الأفلام التي اعتمدت القصص الدينية في الديانات السماوية الثلاث، وكذلك القصص التاريخية وشخصيات هذه القصص من ملوك ورؤساء وقادة وأعلام في مختلف الشرائح الاجتماعية، أكثر من أن تحصى. وإذا كان الكثير من هذه الأفلام قد تعرض للانتقادات. فليس لأنها تدخل في باب المحرمات بل كان الخلاف على الطريقة أو الرؤية التي تقدم بها هذه الشخصيات. وليست بعيدة الاعتراضات التي نشرت حول آخر فيلم انتج عن شخصية السيد المسيح واجتهد فيه أصحابه اجتهادات تناقض سيرة السيد المسيح عليه السلام.

لقد تناول أكثر من قلم هذا الموضوع فيما يخص فيلم جمال عبد الناصر والتعليق على احتجاج السيدة هدى التي تنادي فيه بعدم إجازة إنتاج فيلم يصور حياة أحد الزعماء ويقدم بعض التفاصيل الدقيقة عن الحياة اليومية لهذا الزعيم كأن تلتقط له بعض المشاهد وهو يرتدي البيجاما.

ويستنتج من هذا الاعتراض بان هناك من لا يتقبل أن يعامل الزعيم السياسي أو يتصوره داخل نطاقه البشري أو تكوينه الإنساني، وكأنه من غير طينة البشر، أو هو محاط بهالة.

- ماذا تغير من حلمك الشخصي بإخراج هذا الفيلم بعد مشاهدتك فيلم (ناصر ٥٦)؟

- لم يتغير شيء.. لقد شاهدت (فيلم ٥٦) كأحد المصادر التي رجعت إليها في إعداد الفيلم. لم يصرفني عن حلمي، بل على العكس.. إن مشاهدته جعلتني أكثر إصراراً على تقديم فيلم جديد عن جمال عبد الناصر.

- هل خيب فيلم (ناصر ٥٦) توقعاتك؟

- لا.. بل خالف توقعاتي، إذ كان مجرد رصد لحادث تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦، وهو بهذا فيلم وثائقي من الدرجة الأولى، ولذلك قدمه المخرج محمد فاضل بالأبيض والأسود.. وهو تصرف هكذا كـ (فنان ومعلم).

- ما هي المراحل التي ترصدها في فيلمك الجديد؟

- أرصد عدة مراحل أساسية في مسيرة هذا الزعيم منذ عام ١٩٣٥ إلى دخوله الكلية الحربية وحتى وفاته عام ١٩٧٠، ويرصد الفيلم تاريخ عبد الناصر السياسي، منذ نشأته وتكوينه السياسي ولقائه بعبد الحكيم عامر، والضباط الأحرار؛ ثم حرب ١٩٤٨ في فلسطين وحصار الفالوجا، وبداية تكوين عناصر الضباط الأحرار، وحريق القاهرة، ثم ثورة ١٩٥٢، ودوره البارز فيها ، وأحداث المنشية فى الإسكندرية عام ١٩٥٤م. والعدوان الثلاثي على مصر عام١٩٥٦، وقيام الوحدة مع سوريا، وحصول الانفصال. وموقف

عبد الناصر من محاولة اعتداء عبد الكريم قاسم على الكويت، ثم نكسة عام ١١٦٧ وحرب الاستنزاف، وإعادة بناء الجيش المصري، وحتى مؤتمر القمة الذي توفي عبد الناصر مع ختامه. وينتهي الفيلم بمشهد الرحيل والجنازة.

– ما هي المصادر الأساسية التي اعتمدت عليها في التحضير لهذا الفيلم؟

– مصادر عديدة جدا، وعلى مدى عدة سنوات قرأت أكثر ما نشر عن جمال عبد الناصر سواء في الدول العربية أو في أوروبا، والتقيت أكثر الأشخاص الذين عملوا معه من مدنيين وعسكريين.

– وما الكتب التي كانت مصادرك في التحضير للفيلم؟

– كتب كثيرة ومنها على سبيل المثال لا الحصر كتاب (ناصر) لوزير خارجية إنجلترا الأسبق ناتينغ، وكتب لمحمد حسنين هيكل، وللفريق محمد فوزي ومذكرات عبد اللطيف البغدادي، وعبد الله إمام وأنتوني إيدن.

– اختلفت الآراء في تقييم شخصية ومرحلة حكم جمال عبد الناصر على أهمية شخصيته التاريخية، وعلى أهمية تلك المرحلة، وهذا يطرح سؤالاً مهماً حول الرؤية الشخصية لك، والموقف الذي بنيته في إعداد الفيلم .. ومدى ما فيه من التحيز لهذا الرأي أو ذاك.

– يمكن ان نختصر الجواب فنقول إنني قدمت الفيلم بحيادية موضوعية، لم أقصد من وراء ذلك إحياء أفكار معينة أو التهجم عليها.. كان هدفي وضع صورة فنية لشخصية وواقع ومرحلة كان لها تأثير كبير علينا جميعاً.. من هنا كان اهتمامي بوضع كل الأفكار في هذا الفيلم، وإعطاء كل ذي صاحب حق حقه.

- لا نرى هذا الموضوع أمراً سهلاً؟

- أجل.. ومن هنا امتدت فترة الإعداد... وقد كانت مهمتي في هذا الفيلم نوعاً من المسؤولية الكبيرة التي تتطلب العمل الكثير والمرهق ليس في كتابة السيناريو فقط، بل حتى في اختيار الممثلين وبقية الاكسسوارات كالملابس والديكور وغيرها.

- هل اعتمدت كثيرا على المشاهد الوثائقية؟

- لا.. كان اعتمادي عليها قليلاً.. وقد أعيد إنتاجها قبل أن تدخل نسيج العمل، كما حاولت أن أصور جميع الأحداث في أماكنها الطبيعية، بالإضافة إلى هذا بنينا أكثر من ديكور. وخاصة لميدان المنشية بالاسكندرية الذي تغيرت ملامحه كثيراً عن أيام وقوع الحادثة الشهيرة، كما حصلنا على موافقات بالتصوير. في قصر القبة وقصر عابدين والمعمورة، إضافة إلى بعض قرى الصعيد، وعدد من الدول العربية والأوروبية. واحب أن أشيد هنا بالتسهيلات واللوازم التي قدمتها الجهة المنتجة وبروح التعاون الذي أبدته الجهات المسؤولة، وبالجهود الكبيرة التي بذلها جميع المشاركين في الفيلم.

- ماذا عن الوجه الجديد خالد الصاوى؟

هو ليس وجهاً جديداً، وهو لا يقل براعة في رأيي عن أحمد زكي.

أخيراً.. بماذا ترد على ما أثارته كل من هدى عبد الناصر وبرلنتي عبد الحميد؟

- الفيلم هو الذي يرد.. وأظن أنني أوضحت من خلال هذا الحوار، ومن خلال تصريحاتي وإجاباتي السابقة على الصحافة الهدف من إنتاج مثل هذا الفيلم وأبعاده.

- وفي حوار آخر مع المخرج أجراه مجدي الطيب ونشرته مجلة (فن) العدد ٤١٧ تاريخ ١٩٩٤/١/٢٦، سأله عن رأيه في المقارنة التي يجريها البعض بينْ عبد الناصر وبين صدام حسين، أجاب أن أصحاب هذا القول أسقطوا من حساباتهم، عن عمد، الدور التاريخي الذي لعبه عبد الناصر إبان أزمة العام ١٩٦٥، بين الكويت والعراق الذي كان يحكمه عبد الكريم قاسم، حينها جنب المنطقة العربية الحرب والدمار، وهو دور يكشف، بجلاء، الرؤية «الاستراتيجية» المستقبلية التي كان يتمتع بها عبد الناصر، الأمر الذي جعلني أتصور أن وجود عبد الناصر قبل حرب الخليج كان يمكن أن يمنع اندلاعها، فالفيلم ليسر سيرة ذاتية عن عبد الناصر بل يحمل إسقاطات على الحاضر الذي نعيشه، ويقدم صورة واقعية للرجل بعيداً عن الصورة المشوهة التي طالما قدمه بما الغرب في أفلامه وكتبه، كإنسان عصبى، غوغائي، موتور أو دكتاتور، على الرغم من أنه كان زعيماً، بحق، ولديه مشروع قومي حضاري، وأيضاً كان قارئاً مثقفاً وإنساناً ينجز كثيراً وقد يخطئ لأنه من البشر، وهي الصورة الحقيقية والمتوازنة التي سعيت لتقديمها، منذ الصياغة الأولى للسيناريو الذي شاركني كتابته الإنكليزي إريك ساندرز العام ١٩٩٠، ولكن واجهتنا عقبات كثيرة حالت دون إنتاجه.

- ولماذا كاتب إنكليزي لفيلم عن شخصية عربية؟

- لأنني أردت أن أنجز فيلماً عالمياً مثل «غاندي»، الذي لم يكتبه كاتب هندي. وعندما واجهتني مشكلة التمويل، وبدأ المنتجون المصريون والعرب في الاقتناع بأن فيلماً عن عبد الناصر يمكن أن يلاقي نجاحاً، عقب تجربة فيلم «ناصر ٥٦»، وهو الرأي الذي طالما ناديت به، جرى التفكير في

إنتاج الفيلم عربياً،وكان لا بد من أن نعيد كتابة السيناريو من جديد، فحافظت على ٢٠% من السيناريو الإنكليزي، واستعنت بالكاتب إيهاب إمام ليكتب حوار الفيلم.

– أتصور أنّ نسبة الـ ٢٠% تثير مخاوف الكثيرين، ويوماً بعد الآخر تتحول المخاوف إلى تحفظات.

– وأنا بدوري قلت إن الفيلم بأكمله سيكون مثار تحفظ، ولا أدري لماذا تثير الحقيقة الخوف لدى بعض الناس) الغريب أن عبد الناصر نفسه كان شجاعاً وصادقاً مع ذاته، ويعرف أنه بشر، ولذا اعترف بخطيئة الهزيمة في ١٩٦٧ وقرر التنحي، ولكن الشعب كله أعاده.

ونقف مع رأي انتقادي سلبي لهذا الفيلم كتبه الناقد طارق الشناوي في مجلة (الكويت) العدد ١٨٠ تحت عنوان (الزعيم جمال عبد الناصر يضع القوادري في ورطة).

ومما جاء في هذا الرأي:

كان فيلم (ناصر ٥٦) في أذهان الجماهير عندما قدم أنور القوادري فيلمه بعد أن قرر أن ينقل الواقع والوقائع كما هي فتحول الفيلم إلى درس من دروس المدارس وقد حذف كل المشاهد التي تقدم عبد الناصر الإنسان في علاقته الأسرية وعلاقته مع زملائه وحافظ على الجانب الرسمي وحرص أن يقدم الفترة الزمنية من ٣٥ وحتى عام ٧٠ بمنظور هذه الأيام فهو يريد أن يسقط تعثر مباحثات السلام على الساحة السياسية حالياً على ما كان يجري منذ الأربعينات والخمسينات. إنه لا يرى التاريخ كما حدث ولكن بعدسة مكبلة بما يحدث حالياً!

عندما يقدم المخرج جمال عبد الناصر في خطابه الشهير سواء في المنشية بالإسكندرية أو بالأزهر الشريف تشعر أن حقيقية العلاقة بين عبد الناصر والجماهير مفقودة!

لا أستطيع أن أحمل «خالد الصاوي» كل المسؤولية، هناك أيضا أو بالدرجة الأولى المخرج الذي لم يستطع أن يوجه الممثل الجديد، رغم أن ملامح خالد تبدو أقرب إلى عبد الناصر ومع المكياج واختيار زاوية الكاميرا تصل إلى مرحلة التطابق خاصة في اللقطات القريبة الجانبية، إلا أن الأمر أبعد من ذلك، لأن خالد يفتقد إحساس الممثل القادر على الأداء والتقمص. إنه يرتدي بدلة عبد الناصر ويحاول أن يحاكي صوته ونظرته، لكن هناك شيئاً أبعد من ذلك، يجعلك لا تصدقه، ويقف حائلا بينك وبينه وهو افتقاد موهبة الأداء الفني، التي لا يملك مفرداتها، وهذه ليست فقط مسؤولية الممثل ولكن هناك مرآة للممثل اسمها المخرج، هذه المرآة يتضاعف دورها عندما يصبح على الممثل أداء دور شخصية معروفة لدى الناس لأن عليه - المخرج - أن يضبط مؤشر الانفعال وألا ينتقل الممثل من التقمص إلى التقليد. ومشكلة خالد أنه رغم التماثل الشكلي مع عبد الناصر، إلا أنه عجز عن استحضار الشخصية ونبضها الإنساني.

الشخصية كما هي مكتوبة على الورق تفتقد ذلك، وأداء خالد ساهم في تحويل أخطاء الدراما في رسم الشخصية إلى «خطايا»، في تجسيدها أمام الناس.

على الجانب الآخر كان هناك لمعان خاص لدى «هشام سليم» وهو يجسد شخصية «عبد الحكيم عامر» إذ استطاع أن يتعاطف مع نقاط ضعف

عبد الحكيم عامر، ولم يتعال عليها باعتبارها سقطات، ولكنه استوعب كل ذلك وحرص على أن يحافظ على درجة السخونة في المشاعر بينه وبين عبد الناصر، فهو الوحيد الذي يخاطبه باسمه «جمال» في الاجتماعات الهامة. ولهذا تأتي لحظة انهيار الصداقة عنيفة عليه وكذلك عزل المشير وإقصاؤه عن القوات المسلحة. إلا أن الحوار لم يساعد هشام كثيراً.

لجأ المخرج إلى وثائق تسجيلية وهذه الوثائق بالطبع مصورة بالأبيض والأسود والفيلم مصور بالألوان ولهذا كان الجانب الوثائقي يخرج الجمهور من الاندماج المطلوب لأن الوثيقة تطرح زمناً قديماً هو نفسه زمن أحداث الفيلم، فلماذا التضارب اللوني؟.

كان المخرج، رغم طول زمن الفيلم النسبي، يلهث ويقفز فوق الأحداث التي تتلاحق عليه لأنه لم يستطع أن يحدد موقفه. إنه يذكر - أفيشات الدعاية - أنه يقدم حياة زعيم وحياة أمة وهذا خطأ لأنك لا تستطيع أن تقول كل شيء، فلو أنه رصد فقط علاقة الصديقين «ناصر وعامر» ووضعها في البؤرة لاستطاع أن يقدم زاوية مختلفة، ولو أنه توقف عند قضية الديمقراطية المفقودة في مجلس قيادة الثورة وحرك خلفها الأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية لتمكن من صياغة فيلم سينمائي لأن ما شاهدناه كان مجرد مادة خام لفيلم لم يكتب بعد.

فيلم «جمال عبد الناصر» لأنور القوادري هو وثيقة سينمائية جديرة بأن نحتفظ بها، ولكنها في الوقت نفسه تدعونا لكي نتحفظ عليها ونحتفظ بها.

نحتفظ بها لأننا مع السينما عندما تتناول الزعماء والأحداث في تاريخنا المعاصر، ونتحفظ عليها لأنها أخفقت في كل ذلك!

وقبل أن ينتهي الخلاف حول موضوع إنتاج فيلم سينمائي عن الرئيس المصري الراحل: أنور السادات، خرجت السيدة برلنتي عبد الحميد، الفنانة السابقة وأرملة المشير الراحل عبد الحكيم عامر بتصريح مفاجئ يقول:

سأنتج فيلماً سينمائياً عن حياة زوجي.. وسأضع فيه الحقائق كلها.. وسأقوم بنفسي بكتابة القصة، وسأختار بنفسي له الممثلين.

والمعروف أن إشكالات عديدة رافقت إنتاج الفيلمين اللذين أنتجا عن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر.. أولهما (ناصر ٥٦) والثاني (جمال عبد الناصر)، وقد شملت هذه الإشكالات شخصية المشير عبد الحكيم عامر بحيث احتجت أرملته السيدة برلنتي عبد الحميد على الطريقة التي صور به دوره، ووصل الأمر إلى إثارة دعاوى قضائية ثم انتهت هذه الإشكالات بعد ذلك بنوع من المصالحات والتنازلات، لتثار قصة جديدة وهي الإعلان عن إنتاج فيلم سينمائي يتناول قصة حياة الرئيس الراحل أنور السادات حيث فوجئنا بالخبر الجديد تعلنه السيدة برلنتي عبد الحميد عن اعتزامها إنتاج فيلم عن المشير عبد الحكيم عامر، وحول هذا تقول مجلة (روز اليوسف): إن هذه السيدة ترفض دائماً أن ينحسر عنها الضوء، وبعد وفاة المشير واعتزالها الفن، رفضت الزواج من جميع الشخصيات الهامة التي تقدمت لها، وكرست كل وقتها للدفاع عن زوجها الراحل، بل راحت تفتح على نفسها كل الأبواب حين أعلنت إنها بصدد إنتاج فيلم يحكي حياة ووفاة المشير، ويتعرض لكثير من القضايا الشائكة التي ظلت مثار خلاف ونقاش وجدل وصراع منذ ما يقرب ثلاثين عاماً وحتى اليوم (روز اليوسف – العدد ٣٧٢١ – من ٢ – ٨ – ١٠ – ١٩٩٩).

والمعروف أن موت، أو انتحار المشير عبد الحكيم عامر، يوم ١٣ سبتمبر عام ١٩٧٣، أثار الكثير من الإشكالات والآراء والتكهنات خاصة وأنه حدث في أعقاب الخلاف الذي قام بينه وبين الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وعدد من ضباط قيادة الثورة بعد نكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧.

وقد حسم الموضوع عامئذٍ بقرار النائب العام بحفظ التحقيق، إذ أذاع السيد محمد عبد السلام، النائب العام، تقريره النهائي عن حادث انتحار المشير (نشر في الصفحة الأولى من جريدة الأهرام العدد ٢٩٥٢٤ – السنة ٩٢ – تاريخ ١١ أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٦٧، وقد انتهى النائب العام، بعد دراسة كاملة لوقائع الحادث، وتفاصيل التحقيق ونتائج التحليلات، وشهادات الشهود بما فيهم اثنتان من كريمات المشير وزوجاهما واثنان من أولاده إلى قراره النهائي في الحادث فيمايلي نصه:

«بما أنه مما تقدم يكون الثابت أن المشير عبد الحكيم عامر، قد تناول بنفسه، عن بينة وإرادة مادة سامة بقصد الانتحار وهو في منزله وبين أهله في يوم ١٣ سبتمبر ١٩٦٧، قضى بسببها نحبه في اليوم التالي، وهو ما لا جريمة فيه قانوناً، لذلك نأمر بقيد الأوراق بدفتر الشكاوى وحفظها إدارياً».

ومن أبرز الوقائع الجديدة التي أظهرها التحقيق آنذاك أنه ثبت أن المصدر الذي حصل منه المشير عامر على سم (الاكونتين) هو جهاز المخابرات في عهده السابق.. وقد أذاع النائب العام تقريره في مؤتمر صحفي عقده في مكتبه بدار القضاء العالي في الساعة السابعة والنصف من مساء يوم ١٠ أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٦٧.

وقد نشرت الأهرام الوقائع كاملة والتي اشتملت على جميع التفاصيل.

- ومع إعلان العزم على إنتاج الفيلم تقول السيدة برلنتي عبد الحميد: إن ما أذيع ونشر حول عملية الانتحار ليس الحقيقة، وإنها تمتلك وثائق هامة جداً تتعلق بتلك الفترة الزمنية من تاريخ مصر بدأت مع بداية علاقتها بالمشير.

وتؤكد أنها تنطلق في اعتزامها إنتاج فيلم عن حياة المشير من مسؤوليتها، كفنانة، وكزوجة لنائب رئيس الجمهورية ونائب القائد الأعلى للجيش، وكمواطنة عربية، خاصة وإن هذا الموضوع اختلط فيه العام بالخاص وكثرت فيه هواية كتابة المذكرات بالحق والباطل (حتى بدت الساحة ملعباً يتنافس فيه كتاب المذكرات بكتاب (النوادر والنكت السياسية).

والمعروف أيضاً أن السيدة برلنتي عبد الحميد سبق أن أصدرت منذ سنوات كتاباً يحتوي مذكراتها مع المشير الراحل بعنوان (المشير.. وأنا) من المفروض أن تكون قد أودعته الحقيقة التي تتحدث عنها، ولكن يبدو أن إنتاج أفلام عبد الناصر والسادات كان الدافع الأساسي لقرار إنتاج هذا الفيلم، وكأن الحقيقة لا تتأكد إلا من خلال فيلم سينمائي..

وتستدرك السيدة برلنتي عبد الحميد في إعلانها فتقول: أنا أملك الحقيقة لسببين: أولهما أنني زوجة المشير، ثم أنني أكتب الحقيقة من المصدر مباشرة وليس لي هدف المتاجرة.. كما لن أقبل أن يلعب دور ناصر فيه أحمد زكي الذي لعب دور عبد الناصر في (ناصر ٥٦).

- من هنا يأتي إصرار السيدة برلنتي عبد الحميد على أن تكتب القصة والسيناريو بنفسها، من خلال ما اختزنته في هذه التجربة (التي تعتبرها جزءاً من تجربة الشعب)..

وتتابع: فالرجل الذي أحببته وتزوجته لم يكن رجلاً عادياً، بل كان الرجل الثاني في مصر، والأول في الجيش، في فترة أحرج وأدق الفترات التي مرت بها مصر حيث ثورة تقود البلاد والمنطقة كلها.

أما عن التفاصيل الأخرى فتقول: إن الفيلم لن يشارك فيه ممثلون محترفون، بل أختار للأدوار كلها، بما فيها دور المشير، وجوهاً جديدة.

(لعب دور المشير عامر في فيلم جمال عبد الناصر الفنان هشام سليم).

– ومن المشاهد الرئيسية في الفيلم تقول: أنها ستكون المشاهد التي يتحدث فيها المشير باسترسال عن قصصه مع صديق عمره جمال عبد الناصر عندما كانا يعيشان في شقة واحدة، وحيث كان عامر هو الذي يمسك بالمصروف وكان جمال يقول له عن الغداء دائماً: هو كل يوم سلمون يا عبد الحكيم؟..

بالإضافة إلى تفاصيل أخرى قالت أنها صحيحة.. وخاصة بالنسبة للتفاصيل الحياتية الصغيرة، حتى ألوان الطعام التي يحبها.. وكيف أنه كان كلاسيكياً في اختيار ملابسه، ويجب اللون البني والأزرق والأسود، ويجب أكلة المسقعة والمحشي والملوخية.

أما عن مسؤوليته في موضوع النكسة، وهذا ما أثيرت حوله الآراء ووجهت من أجله إليه الاتهامات، فقد اكتفت السيدة برلنتي عبد الحميد بأن قالت: إن المشير تأثر جداً بما حدث بدليل أنه، في اليوم الثالث للنكسة، انفرد بنفسه.. وبكى.

– وقد ظل مشروع هذا الفيلم مشروعاً حتى إعداد هذا الكتاب.

أيام السادات:

بعد فيلم جمال عبد الناصر والآراء التي آثارها، ومع قرار إنتاج فيلم عن حياة الرئيس الراحل أنور السادات تجددت إشكالات أخرى، خاصة وإن الكثير من الجدل قام حول شخصيته أثناء عهده وبعد اغتياله مما أجج الخلاف بين أصحاب الرأي وأهل السياسة والأحزاب، خاصة ما يتعلق بزيارته إلى إسرائيل وتوقيع اتفاقيات كامب ديفيد .

هذا الخلاف انتقل إلى أهل الفن وكتاب السينما والدراما مع قرار تحقيق هذا الفيلم الذي يلعب دور السادات فيه النجم أحمد زكي الذي لعب دور عبد الناصر في فيلم (ناصر ٦٥) وقد بدأت الاشكالات عندما أشارت مجلة روز اليوسف في عددها رقم ٣٧٠٣ الصادر بتاريخ ٥/٢٩ - ٦/٤/ ١٩٩٣ إلى أن إحدى المجلات نشرت حواراً مع النجم أحمد زكي حول الخلاف الذي نشأ بشأن سيناريو الفيلم حتى قبل أن يدخل المخرج والممثلون مواقع التصوير..

ولعل البداية كانت ما أثاره الكاتب الدرامي أسامة أنور عكاشة حول اختيار المؤلف والسيناريست علي سالم لكتابة سيناريو فيلم (السادات) بسبب موقف علي سالم المعروف من قضية السلام وهو من دعاة التطبيع مع إسرائيل.

وقد نفى أحمد زكي هذا الكلام الذي قال أنه يستند إلى الاستنتاج وليس إلى المعلومات والحقائق، خاصة وأنه تمت الموافقة عليه من الرقابة ومن السيدة جيهان السادات منذ ١٠ مارس ١٩٩٤، أما علي سالم فقد تمت الاستعانة به لتحقيق إضافة إيجابية للعمل الدرامي، ومن الطبيعي أن يتم الرجوع إلى عدة مصادر وشخصيات لتحقيق مثل هذا الفيلم النوعي.

– أما ما أثير حول تمثيل أحمد زكي شخصية عبد الناصر والسادات على ما فيهما من تباين فقد رد بأنه ممثل، يمثل الدور المناسب وقد سبق أن مثل دور بواب عمارة كما مثل دور طه حسين.

والمعروف أن تمويل هذا الفيلم الذي قدرت ميزانيته بأربعة ملايين جنيه تم من قبل بعض البنوك وبعض رجال الأعمال، على عكس فيلم (ناصر ٥٦) الذي أنتجه قطاع الإنتاج في هيئة الإذاعة والتلفزيون.

– ومع تطور المواقف عن فيلم (السادات) قالت جيهان السادات في ندوة عقدت في نادي روتاري النزهة بالإسكندرية في منتصف سبتمبر ١٩٩٩: «قلت لأحمد زكي عندما زارني وقرأ لي قصة الفيلم أنه من الأفضل التركيز في الفيلم على بطولات حرب أكتوبر وقصة السلام مع إسرائيل بدلاً من التركيز على قصة حبه لي وزواجه مني».

كما أوضحت السيدة جيهان في حديثها لسيدات الروتاري: أنها طلبت من أحمد زكي أن ينقد السادات كيفما يشاء، ولكن لا يغفل أعماله إلى هذه الدرجة ويقدم فيلماً عن قصص الحب فقط.

وقالت: إنها سمحت لأحمد زكي بتصوير الفيلم في بيت السادات بعد تعديل القصة والسيناريو.

ومع قصة الفيلم أعيدت قصص أخرى حول شخصية السادات، واستجلاء آراء الذين عرفوه عن قرب والذين عملوا معه، والذين درسوا سيرته الذاتية، فوجدوا في شخصيته ما يستحق الدراسة وما يثير الدهشة.

البعض قال: إنه كان لا يحب القراءة.

والبعض الاخر يقول: أنه كان يعشقها.

البعض قال: إنه أخطأ خطأً تاريخياً بزيارة إسرائيل، والبعض الآخر يقول: إنه كان ذا فكر ثاقب يستشرف الحلول الاستراتيجية للمستقبل بدليل ما يحدث الآن وهو خلال عملية السلام أكثر دقة بين العرب وإسرائيل.

وظهرت أيضاً بالمناسبة شهادة بطرس غالي في مذكراته عندما قال: إن السادات كان شديد الذكاء ولكنه غالباً ما كان يريد أن ينفي دهاءه وحدة ذهنه.

ونشرت شهادة أحمد بهاء الدين في السادات وهو يقول: كان من بعض خصائص السادات التبسيط الشديد للمسائل الاقتصادية التي كان لا يفهم فيها كثيراً، ويضيق صدره بالبحث عن تفاصيلها، وكان يفاجئني في هذا المجال بمقارنات غاية في الطرافة والتبسيط والبعد عن الحقائق المعقدة..

وكان الرئيس السادات يقول لأحمد: طريقتي أن أعلن قراري وبعد كده نشوف إن كان عايز تعديل نعمل تعديل وإن كان عايز قانون نعمل قانون.

وعندما كان أحمد بهاء الدين يناقشه في آرائه كان يحسم معه النقاش بقوله: عبد الناصر وأنا آخر الفراعنة.. هو عبد الناصر محتاج نصوص علشان يحكم بيها.. وإلا أنا محتاج لنصوص.

- ويقول موسى صبري: كان السادات شخصية بالغة التعقيد ليس من السهل فهمها في حين يبدو مظهره الخارجي في منتهى البساطة أو الطيبة التي يصورها البعض سذاجة أو كثيراً ما اجتاز المقربون إلى السادات في استنتاج قراراته أو فهمها، وفي بعض الأحيان كان السادات يترك للمتحدث إليه ساعة، أو ساعتين دون أن ينبس هو بكلمة واحدة ولا يفهم متحدثه أبداً أثر كلماته عليه.

وفي حديثه عن خصوصيات السادات قال: ليس صحيحاً على الإطلاق أنه كان يفصل ثيابه في روما أو باريس أو لندن لدى أشهر دور الأزياء.. بل كان سويلم الترزي هو الذي يفصل له ملابسه.

- ويقول لطفي الخولي: اكتشف السادات أن عبد الناصر هو مركز الثقل الحقيقي في مجلس الثورة، فألقى بكامل ثقله معه، ووقف إلى جانبه دائماً ولم يختلف أو يتصادم معه أبداً، ولهذا نال ثقته وأصبح نائبه.

وعلى الرغم من أن السيناريو يغفل الكثير من تفاصيل سيرة السادات ويركز على المحور الشخصي كمحور أساسي فيه، إلا أن هذا الفيلم، ومثله الفيلمان السابقان عن عبد الناصر، ستبقى قاصرة عن التشخيص المقنع لمثل هذه الشخصيات التي عاشت معنا في التاريخ القريب وما تزال صورها الحقيقية مرسومة في الأذهان.

منذ البداية لا بد من القول نقلاً عن أحمد زكي أنه عاش الشهور التالية، لحظات جميلة في حياته الفنية خلال تجسيده شخصية السادات في الفيلم الذي كتبه أحمد بهجت وأخرجه محمد خان وشاركت فيه ميرفت أمين ومنى زكي وأحمد السقا وإسعاد يونس. وهو بعيد عن الأفلام الثقيلة الوزن فنياً، وسينمائياً، وسياسياً، لأنه يستعرض أحداث ٤٠ عاماً من حياة السادات بدءاً من تعرفه إلى السيدة جيهان (زوجته في ما بعد) ومروراً بمشاركته في ثورة العام ١٩٥٢ وقراراته المهمة مثل «حرب أكتوبر»عام ١٩٧٣ و «اتفاق السلام» مع إسرائيل عام١٩٧٩، حتى لحظة اغتياله عام ١٩٨١، مع قوله أنا قدمت قبلاً فيلماً عن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر عنوانه «ناصر ٥٦» تناول مرحلة مهمة من مراحل حكمه. وبالنسبة إلى «أيام السادات» كنت

تحمست لهذا المشروع الفني منذ سنوات طويلة، وكان يفترض بي أن أؤديه قبل «ناصر ٥٦». أما اهتمامي بتقديم شخصيات الزعماء فيهدف إلى تخليد إنجازاتهم سينمائياً، بالحق والعدل والموضوعية، وبعيداً من المهاترات والخلافات السياسية، لأن السينما تنحاز إلى الحق والصدق والجمال والموضوعية.

موضوع «أيام السادات» يرصد أياماً من حياته في٤٠ عاماً، أيام الوطنية في شبابه وإنجازاته ونجاح قواتنا المسلحة في عهده في هزيمة إسرائيل حتى اتفاق السلام، ونحن في طريقنا خلال الفيلم نلقي الضوء على بعض القرارات السلبية والإيجابية. إننا نقدم فيلماً ينزع إلى التصدي لأداء الشخصيات المعروفة يحمل صعوبة أكبر من صعوبة تأدية الشخصيات العادية، إذ لا بد من أن نقترب من شكلها وأدائها وصوتها. وأنا حرصت سواء في «ناصر ٥٦» أو في «أيام السادات» على ذلك. ففي «أيام السادات» أزلت جزءاً من شعر رأسي بالتدريج مع كل مرحلة عمرية، وأطلقت شاربي، وحاولت أيضاً الاقتراب من نبرة صوته، فضلاً عن أنني كنت «عايش» الشخصية، ولم أكتف بمجرد أدائها. وهذه هي الصعوبة التي أواجهها قبل التصوير وبعده. فقبل التصوير أكون في حال قلق من أجل الدخول في الشخصية والتعايش معها. وبعدها أريد أن تخرج من شراييني، لأن شخصية السادات فعلاً ما زالت في دمي.

(جريدة الحياة – العدد ١٣٧٠٨ – تاريخ٢٢ أيلول «سبتمبر» ٢٠٠٠).

وكانت السينما العالمية سباقة إلى خوض تجربة التعبير السينمائي عن الاغتيال السياسي في عدد من الأفلام – العلامات الناجحة من مثل: «٤٥١

فهرنهيت» للفرنسي فرانسوا تروفو، و«زد» لليوناني كوستا غافراس، و«الاغتيال» للفرنسي ايف بواسيه، و«رصاصة واحدة في المكان الصحيح» للإنكليزي ليندسي ندرسون .

ولم تكن السينما المصرية بعيدة من خوض تلك التجربة المثيرة المعروفة بـ «فيلم الاغتيال السياسي». وهي بمقدار هامش حرية التعبير الضئيل المسموح به والذي يزيد وينقص تبعاً لظروف الحكم والحكام، حاولت التعبير عن هذه التجارب التي قد تكون حدثت بالفعل، والثابتة تاريخياً، أو المتخيلة في واقع معروف بكثرة حدوث الاغتيالات السياسية فيه، أو رمزية في ظل ظروف استثنائية قامعة. وسمحت ثورة تموز (يوليو) بالتعبير بمنتهى الوضوح والحرية عن الاغتيالات السياسية في مرحلة الحكم الملكي من أجل إدانته ووسمه بالفساد في محاولة منها للتبشير بنظامها الثوري الجديد، وحدث الشيء نفسه مع حكم الرئيس السادات، إذ سمح بالتعبير عن مساوئ العهد الناصري في الحقبة السبعينية، وشهدت الحقبة الثمانينية أيضاً نقد النظام الساداتي سينمائياً والتشهير به .

ومن السمات المشتركة العامة بين معظم الأفلام التي تعرضت لقضية الاغتيال السياسي، إنها أفلام سياسية بحت، فلم يحدث فعل الاغتيال السياسي ..ضمن سياق اجتماعي أو كوميدي على سبيل المثال، واستند بعضها إلى الواقع التاريخي المصري سواء في طريقة الإعداد أو التنفيذ، أو الهرب أو الشخصية، والعرض جاء حقيقة أو مجازاً أو رمزاً مثل مقتل اللورد موين «جريمة في الحي الهادئ» أو اغتيال الرئيس السادات «الغول».

وواجهت هذه الأفلام في معظمها اعتراضات رقابية عاتية مارستها أجهزة تنفيذية عليا في الدولة بدءاً من الرقابة، مروراً بمجلس الشعب

(البرلمان المصري) والوزراء المعنيين وانتهاء بساحة القضاء، وتعرضت غالبيتها للمصادرة ثم الإفراج عنها، مثل أفلام «الكرنك» و«الغول» و«البريء» وان معظمها يتحدث عن جرائم تنتمي إلى العصر السابق لزمن إنتاجها، ولم تكن لاحقة للحدث أو مواكبة له، مثل «الكرنك» الذي أنتج وعرض في السبعينات مفتتحاً الحديث عن أفلام مراكز القوى ومساوئ الحقبة الناصرية، و«حب في الزنزانة» الذي أنتج وعرض في الثمانينات وتعرض لمساوئ الانفتاح الساداتي.

(صحيفة الحياة - العدد ١٣٦٧٣ - تاريخ ١٨ آب، أغسطس - ٢٠٠٠).

- ويقول الكاتب والناقد يوسف القعيد في مقال بعنوان (أنور السادات أم أحمد زكي.. من ينقذ الآخر، منشور في صحيفة «الحياة» العدد ١٣٩٩٨ تاريخ ١٣ يوليو - تموز - ٢٠٠١:

يبدو أحمد زكي في موقف لا يحسد عليه فبعد ظهور موجة الشباب الجدد، وانحسارالفرص والمشاهدين عن جيله، وتدني عائد فيلمه الأخير «أرض الخوف» واصلاً إلى مليون جنيه ونصف المليون فقط وعدم قدرته حتى على اللحاق بعادل إمام، ومفاجأة الجميع بملايين محمد هنيدي، ثم علاء ولي الدين، وآخراً وليس أخيراً ظاهرة هاني رمزي.. بعد كل هذا لم يعد أمام أحمد زكي سوى السير في هذه الطريق: تقديم الشخصيات العامة التي أدت أدواراً مهمة في تاريخ مصر. وهذه الفكرة ليست وليدة اللحظة الراهنة، إذ سبق له، هو نفسه، أن قدم شخصية طه حسين في مسلسل «الأيام»، وجمال عبد الناصر في «ناصر ٥٦» ويحاول الآن أن يؤمم أكبر عدد من الشخصيات ليجسد أدوارها، مثل الشيخ محمد متولي الشعراوي، والرئيس

حسني مبارك في فيلم عن الضربة الجوية الأولى، وهو مشروع أخذ الموافقة عليه من الرئيس شخصياً.

ويواجه أحمد زكي مشكلات كثيرة في هذا الاتجاه . فهو يحاول أن يتناسى أن اقتناعات الممثل، إنساناً وفرداً، لا بد من وجودها عندما يتوقف أمام قضايا الحياة، وأنها تعبر عن نفسها، سواء رغب الفنان في ذلك أم لم يرغب.

ومن المعروف عن أحمد زكي أن له موقفاً سابقاً ضد السادات. فمن منا لا يذكر حكاية الشريط المجهول المصدر الذي ظهر في باريس سنة ١٩٨٢ ووصل إلى القاهرة؟ كان عنوانه «السادات يرثي نفسه»، وفكرته تقوم على تصور أن السادات يتحدث عن اغتياله وقتله. كان الشريط بصوت أحمد زكي، الذي برع في تقليد صوت السادات بطريقة كلامه. كان يمكن القول إن فكرة تقديم «أيام السادات» انطلقت من هذا الشريط لولا أنه كان شديد العداء للسادات والسخرية منه، والتركيز على لازماته، أقصد لازمات السادات في الكلام.

أحمد زكي لم يكتف بهذا، بل أن عدداً كبيراً من أفلامه، في عقدي الثمانينات والتسعينات، يدين حكم السادات مثل: «عيون لا تنام» ١٩٨١، «الحب فوق هضبة الهرم» و«البريء» ١٩٨٦، «البيه البواب» ١٩٨٧، «زوجة رجل مهم»، «أحلام هند وكاميليا» ١٩٨٨، «ضد الحكومة» ١٩٩٢، وعندما قام ببطولة فيلم «ناصر ٥٦» ، شارك في صورة مباشرة أو غير مباشرة في الكثير من المواقف ضد السادات، بل كان يتصرف باعتباره ناصري الهوى والميل طوال مدة العمل في الفيلم وعرضه، مع أنه يصرح الآن أن «ناصر ٥٦» لم يكن فيلماً ناجحاً من ناحية الإقبال الجماهيري.

أحمد زكي هو الفيلم، والفيلم هو أحمد زكي. كان المتحمس الأساسي والوحيد له، والدولة المصرية لم تكن كذلك، فاستخدم جيهان السادات لممارسة ضغوط عليها، وتولى هو الإنتاج بنفسه، إلى أن قررت الدولة مشاركته فيه. ولأن الفيلم كلف - بحسب أوراق أحمد زكي - ستة ملايين جنيه مصري، قدم قطاع الإنتاج إليه ثلاثة ملاين، على أن يقسم عائد عرضه داخل مصر بنسبة ٧٠ في المائة لقطاع الإنتاج - على ما قال مدحت زكي رئيس قطاع الإنتاج وهو ليس شقيق أحمد زكي طبعاً - و ٣٠ في المائة لأحمد زكي، على أساس أنه سيحصل على مردود عرضه خارج مصر، كاملاً.

اسم أحمد زكي يتكرر في عناوين مقدمة الفيلم، خمس مرات، كان أغربها أنه هو صاحب الرؤية السينمائية للفيلم. وهو تعبير مطاطي يكتب كثيراً في مقدمات الأفلام، لكنها المرة الأولى تكتب عن ممثل. والجميع يعرف أنه لم يكتب حرفاً واحداً في السيناريو، الذي تولاه أحمد بهجت، هو الذي سبق له كتابة القصة والسيناريو والحوار لفيلم «امرأة من القاهرة» عام ١٩٧٣، وكان من إخراج محمد عبد العزيز. وكان أحمد زكي قصد جيهان السادات أثناء كتابة السيناريو للاتفاق معها على الخطوط العريضة للفيلم، وقالت له أثناء ذاك اللقاء: «إفعلوا ما شئتم، ولكن لا بد من التركيز على أمرين، الأول أن السادات هو بطل الحرب، والثاني أنه بطل السلام. هاتان هما معركتا عمره، ولا بد من إبراز هذا.

مشكلة أحمد زكي أنه يركز على قدرته الفردية الخاصة في التمثيل، وهو فعلاً من أهم القادرين على التمثيل والتشخيص، بل ربما كان الأهم. لكنه

يبدو معنياً بتقديم هذا التمثيل في إطار عمل فني مقبول، ولا أقول جيد أو ممتاز أو عبقري، بل إن فيلم السادات لا تتوافر فيه شروط الحد الأدنى لأي فيلم سينمائي، ولا يزيد في أحسن حالاته عن عمل تسجيلي لا أكثر ولا أقل.

ربما اعتقد أحمد زكي أن قدرته على التمثيل والتقمص والأداء كفيلة وحدها بإنجاح الفيلم والوصول به إلى الحد الأقصى من الجودة والنجاح.

- ويقول مخرج الفيلم محمد خان:

بعد أن شاهدت الإقبال الكبير من الجمهور على مشاهدة الفيلم أعتقد أنه لو زادت الجرعة الإنسانية في حياة الشخصية لكان الفيلم أثمن. وهذا الأمر لم يسعفني إليه الورق الذي أخرجت الفيلم على أساسه ذلك أنه عرض علي إخراج الفيلم منذ ٦ سنوات ثم تركته وعدت إليه مرة أخرى. وفي هذه الفترة كانت قد تمت كتابة السيناريو والوقت لم يكن أمامي لدعم الفيلم بما أريد. والفيلم يغطي ٤٠ سنة، وكان من الصعب تغطية جميع الأحداث، ومن هنا كانت هناك اختيارات تمت قبل ظهوري كمخرج للفيلم، وأعتقد للأسف الشديد إن الاختيارات تمت بنرجسية وحب ممثل في تجسيد الشخصية أطول مدة على الشاشة، وأعتقد أن ذلك لم يكن في صالح الفيلم دراميًا.

- ويلخص الناقد أحمد أبو شادي فيلم أيام السادات بأنه «بدأ بجنازة مهيبة وانتهى بلحظة اغتيال رهيبة، وحاول أن يكون منحازاً ففشل أو أن يكون موضوعياً فعجز».

- ولعل المفارقة المطروحة في موضوع اعتزام السيدة برلنتي عبد الحميد إنتاج فيلم عن حياة زوجها المشير عبد الحكيم عامر (والذي لم يخرج إلى النور) أنها ردت على سؤال طرح عليها: من ستختارين ليلعب دور المشير في الفيلم؟ فقالت:

طبعاً.. لن يكون أحمد زكي.

وضع الفنان النجم أحمد زكي باعتباره منتجاً لفيلم «السادات» ومسؤولاً عن المعالجة الدرامية، الماضي السياسي بعد رحيل السادات بعشرين عاماً أمامه، فأصبح السادات مسؤولاً عن ٤٠ عاماً عاشها في بؤرة الحياة السياسية وتناولها الفيلم، ومسؤولاً عن ٢٠ عاماً لم يعشها بيننا، لكن زاوية رؤية أحمد زكي للفيلم كانت تطل على السادات من نافذة عام ٢٠٠١ وكان عليه أن يبرر لا أن يقرر.

في كل مشهد يعبر عن موقف سياسي (كنت تلمح هذا التبرير) مما جعل أحمد زكي مسؤولاً عن التحليل والتبرير والتعبير في وقت واحد، ولم يكن هذا هو مأزق الفيلم الوحيد لكنه الشرارة الأولى التي تعددت بعدها شظايا أخطاء الفيلم.

لا تستطيع أيضاً أن تبدأ قراءة عنوان الفيلم «أيام السادات».. قبل أن يتداعى إلى ذهنك عنوان لفيلم آخر «ناصر ٥٦» وإذا كان فيلم ناصر قد اكتفى بـــ ١٠١ يوماً من حياة جمال عبد الناصر فإنه في النهاية قد جسد صورة ذهنية لعبد الناصر، وجد أحمد زكي نفسه لا شعورياً مضطراً أن يحافظ عليها لأنها سوف تضعه في حرج سياسي بعيداً عن دوره كمؤد للفيلم، ووصل هذا الإحساس للذروة عندما لم نشاهد وجه الممثل الذي أدى دور «جمال عبد الناصر» !! وكان أحمد زكي لا يريد أن يرى أحداً وجه عبد الناصر إلا من خلال الصورة التي قدمها أحمد زكي في ناصر ٥٦.

إن هذه النقاط وغيرها هي بالطبع مسؤولية المخرج «محمد خان»، ولكن من الواضح أنه استسلم تماماً لإرادة المنتج وصاحب المعالجة الدرامية، وإن كان هذا الاستسلام لا يعفيه من تحمل المسؤولية الأدبية كاملة عن الفيلم،

فالمعالجة الدرامية التي نسبت في الفيلم لأحمد زكي هي مرحلة تسبق كتابة السيناريو والحوار الذي كتبه الكاتب الكبير «أحمد بهجت» لكن مشاهد الفيلم في تتابعها لم تمنح إحساساً واحداً يشعر أن هناك أكثر من وجهة نظر في التناول الدرامي بين السرد التاريخي المباشر الأقرب إلى التوثيق وبين الرؤية التي تسمح بقسط اكبر من أعمال الخيال لسد الفراغات التي لم يرصدها التوثيق ولم تؤكدها الوثائق.

بقي أن نقول أن الفنان أحمد زكي بدأ قبل رحيله مشروعه الجديد وهو فيلم عن المطرب الراحل عبد الحليم حافظ، وقال أن فكرة تحقيق فيلم عن عبد الحليم حافظ كانت تراوده حتى قبل فيلم (أيام السادات) وعن سبب تقديمه هذا الفيلم قال:

أنا ممثل ولست مطرباً، وإن كنت من الجيل الذي تربى على أغاني«عبد الحليم حافظ» ولكن مشروعي الجديد لإنتاج فيلم عنه يهدف إلى توصيل معنى أريده أن يحرك ذاكرة وعقول الناس، فعبد الحليم حنجرته الجميلة مطبوعة عليها صورة عصر كامل ومنذ الخمسينات حتى منتصف السبعينات، وهو عصر متميز عما سبقه أو لحقه من عصور، فهو عصر الرومانسية الجميلة من الناحية الوجدانية، وعصر التحرر من الاحتلال البريطاني والتبعية من الناحية السياسية، وفي نفس الوقت فهو عصر إنجازات الثورة المصرية.

كل هذا مكتوب على حنجرة عبد الحليم ونحن نتذكر تاريخاً رائعاً عندما نستمع إلى أغنياته والتي تصور عصراً كاملاً وعلى مدى ثلاثين عاماً تقريباً، عمر مشواره مع الغناء فهذا أحد الخطوط الرئيسية في الفيلم.

- وهكذا نجد أن إصرار أحمد زكي على تقديم سيرة الشخصيات في الفيلم يجسد نوعاً من التحدي ونوعاً من الثقة بالنفس خاصة وأنه يشخص ثلاث شخصيات هي عبد الناصر وأنور السادات وعبد الحليم حافظ وهم يختلفون في الشكل والمضمون.

- **فيلم عن أم كلثوم:**

لم يكن من السهل تقديم عمل فني عن سيرة وحياة وفن المطربة العظيمة أم كلثوم التي رأيناها في مسلسل (أم كلثوم) الذي وضع له السيناريو محفوظ عبد الرحمن وأخرجته إنعام محمد علي ولعبت دور البطولة فيه صابرين، ثم رأيناها في فيلم بعنوان (كوكب الشرق) الذي وضع له السيناريو عن مذكرات مصطفى أمين وأخرجه محمد فاضل، ولعبت فيه دور أم كلثوم فردوس عبد الحميد..

وكان في الصحافة إجماع على أن المسلسل حقق نجاحاً ملحوظاً في حين فشل الفيلم بدليل أنه لم يصمد في صالة العرض سوى يوم واحد فقط.

ولعله من المفيد أن نذكر القارئ بسيرة هذه المطربة الكبيرة التي أجادت تكثيفها زينب منتصر بمناسبة مئوية أم كلثوم حيث استعرضت حياتها تحت عنوان (كانت تغني وكأنها تصلي) - مجلة روز اليوسف - العدد ٣٦٧٤ تاريخ ١٩٩٨/١١/٩:

لا تزال فلاحة «طماي الزهايرة» التي اختار «محمود مختار» أن ينحت ملامحها على وجه تمثاله الشهير «نهضة مصر».. لا تزال تجلس منفردة على قمة هرم الغناء.. بكل المقاييس دون استثناء.. حتى بمقياس السوق.. الذي يحلو للبعض أن يضعه معياراً وحيداً للنجاح..

في عام ١٩٢٨ وزعت أسطوانة «أم كلثوم» التي ضمت أغنية «إن كنت أسامح وأنسى الأسية» من تلحين محمد القصبجي مليون نسخة عندما كان تعداد مصر كلها يكتب في خانة الآحاد فقط.. ووفق أرقام السوق الحالية أيضاً.. لا تزال أغانيها هي الأعلى.. والأكثر تجانساً على المستوى العربي..بمعنى آخر لا تزال كالقطن المصري وحيد الرتبة.. الأكثر قابلية للتصدير.

ما الذي مكن هذه الفلاحة المصرية التي لم تدخل مدرسة في حياتها.. أن تصبح على حد تعبير «مصطفى أمين» أكبر النساء المثقفات في مصر؟ وما الذي مكنها من أن تستولي على قلوب الناس.. من المحيط إلى الخليج.. وعلى امتداد أكثر من نصف قرن من الزمان؟ وما الذي أتاح لها على حد تعبير شائع أن تكون أكبر الأمثلة على أن خريطة الوطن العربي يعيش فوقها شعب واحد.. فالذين فرقتهم السياسة أحياناً.. جمعتهم «أم كلثوم» دائماً حول صوتها وكأن للوجدان كما للأرض قانون الجاذبية..

حين نلجأ للمقياس الشائع أيضاً وهو الكم.. فحجم إنتاجها المتراكم قد يعلو على حصيلة غناء أكثر من حقبة بكل أصواتها ومغنيها.. فقد قدمت ما يربو على«٣٦٠» أغنية من بينها «٨٠» قصيدة شعرية بالفصحى.. والرقم الأخير غير مسبوق في تاريخ الغناء العربي.. حتى العصر العباسي نفسه.. من بين هذه القصائد «٩» قصائد لأمير الشعراء أحمد شوقي وحده، فقد قلبت في دواوينه.. وانتقت أبياتها بنفسها.. فقد كانت قصائده كما تقول آخر ما يحتضن عقلها وعينها قبل النوم.. ومع ذلك فقد ظل الكاتب المفضل لديها هو د. طه حسين و الذي وصفت كتاباته ذات يوم بأن فيها رقة الشعر وموسيقاه

والذي بادلها الثناء يوماً بقوله أن لصوتها فضلاً في انتشار الشعر العربي ولم يجاف د.طه حسين الحقيقة فأم كلثوم وضعت على لسان عموم الناس وبسطائهم أجمل وأحلى عيون الشعر العربي..منذ القصيدة الأولى التي غنتها «أراك عصي الدمع.. شيمتك الصبر» مروراً بكل الشعراء الكبار على خريطة الشعر العربي.. القدماء والمحدثين.. إنها لم تنجح بالمصادفة. ولم تصعد القمة بالدعوات.. كما أن طريقها لم يكن مفروشاً بالورد.. ولكن السؤال يبقى: ما الذي أوصل «أم كلثوم» إلى أن تجاور الأسد في تمثال نهضة مصر؟.. إنها لم تكن حنجرة فقط وإنما كانت قبل ذلك عقلاً، وفوق ذلك وجداناً.. هذا المثلث الذهبي الفريد الذي تتفاعل بين أضلاعه الموهبة، والعقل، والوجدان، تفاعلاً خصباً.. هو المفتاح الحقيقي الذي فتحت به أم كلثوم كل أبواب النجاح والمجد.. كما فتحت به قلوب الناس.. شيء آخر لايمكن أن ينكر أو يتجاهل.. وهو أن هذه الفلاحة المصرية.. أعطاها الزمان فرصة نادرة لأن تولد وتنمو وتنضج في قلب سلسلة متصلة من ثورات التجديد في مصر.. كانت على موعد مع ثورة تجديد كاملة في الأغنية المصرية.. تلت قروناً كاملة من السقوط والانحدار.. بعد أن قاد «محمود سامي البارودي» ثورة حقيقية لتجديد الشعر العربي في أوج ثورة «أحمد عرابي» زعيم الفلاحين في ١٨٨٢.. ولم تكن مصادفة بالتالي أن «أم كلثوم»قد وصل صوتها إلى تجمع كبير من الناس في مولد الحسين لأول مرة قبل أسابيع قليلة من ثورة الشعب المصري عام ١٩١٩.. كانت ثورات التجديد متداخلة إلى حد بعيد. ثورة في مناهج الفكر.. قادها على جانب الموروث الشيخ «محمد عبده» والشيخ «علي عبد الرزاق».. وثورة على جانب العلاقة بينه وبين الوفد قادها «د. طه حسين» و «لطفي السيد» وثورة

في تجديد القوالب الاجتماعية قادها «قاسم أمين».. وكان الأزهر نفسه هو الذي يدفع أمواج التجديد في نسيج المجتمع المصري.. ولم يكن التجديد في الغناء والموسيقى ببعيد عن هذا الدور..

لقد بدأت «أم كلثوم» رحلتها في القاهرة.. في العشرينات.. حيث احتضنها معلمها الأول الشيخ «أبو العلا محمد».. الذي كان أزهرياً يرتدي العمامة، ويحلم بإنجاز مهمة تاريخية.. على حد تعبير «كمال النجمي» في تخليص الغناء العربي نهائياً من العجمة العثمانية، والرطانة الفارسية والفهاهة الغجرية» والذي وجد في صوت أم كلثوم ضالته المنشودة ليعيد بقوته تعريب الغناء.. إذا صح التعبير.. ولم يكن الشيخ زكريا أحمد ومحمد القصبجي ببعيدين عن الأزهر نشأة ودراسة.. وقد خلعا العمامة بعد ذلك وانضم إليهما عبد الوهاب و «السنباطي» ليشكلوا جميعاً الموجة الجديدة الصاعدة في تجديد الغناء العربي.

ولقد كان صوت «أم كلثوم» دون مبالغة يشكل مجرى النهر الجديد الذي أتاح لهؤلاء الموسيقيين أن يبحروا بالغناء العربي كله صوب منبعه الحضاري والتاريخي.. لقد غنت أم كلثوم في هذا الزمن المبكر قصائد من تلحين الشيخ «أبو العلا».. ورغم أنه كان يخشى عليها من موت مبكر.. لأنها على حد تعبيره.. «تغني بدمها».. فلم يسعفه عمره لاحتضانها سوى خمس سنوات.. وقد ردت إليه الجميل.. وأعادت غناء ألحانه التي عبأها في أسطوانات قديمة بصوته.. وكان في مقدمة هذه الأغاني قصيدة «وحقك أنت المنى والطلب» وهي لمن أراد أن يتعرف على روح هذه المرحلة.. من تأليف الشيخ عبد الله الشبراوي شيخ الجامع الأزهر.

ذلك هو أحد أضلاع مثلث أم كلثوم الذهبي.. الذي اكتمل بعقل استثمر كل خلاياه ليفهم ويتعلم ويشارك.. ووجدان ساخن لم يتخلف لحظة عن ركب شعبه.. وعن معاركه وآماله وآلامه.. قبل أن تأتي إلى القاهرة.. كان موكبها الغنائي الصغير قد عفر جبينه.. كما تقول: في كل قرى مصر دون استثناء.. دون أن تستنكف أن يكون أول أجر تقاضته هو طبق من «المهلبية» قبل أن يعد بالملاليم ثم القروش.. وإننا لنعجب لهذه الإرادة الصلبة الغريبة، التي كانت تزيد عوائد الزمن بصدرها.. لقد بدأت أول حفلة غنائية في الإذاعة عام ١٩٣٥، وواصلتها شهرياً بلا انقطاع حتى عام ١٩٧٣.. وحتى في أوج الحرب العالمية الثانية.. التي أقحمت مصر في أتونها.. أصرت على تقديم حفلاتها.. وكان البوليس المصري يضطر إلى أن يحيط مسرح الأزبكية بمجموعة من عساكره لحمايتها من جنود الحلفاء.. ثم يضطر إلى أن يصحبها بعساكره من الأزبكية إلى بيتها في الزمالك.. لأن المرور في شارع فؤاد كان عرضة لخطر هؤلاء الجنود الأجانب السكارى الذين يعيثون فيه فساداً!.

الغريب أنها تتحدث عن غنائها في طفولتها مؤكدة أنها.. لم تشعر بخوف أو رهبة «لم أضطرب أمام الجمهور.. لقد وقفت وغنيت بلا اهتمام وكأنني أغني لعروستي الصغيرة..» وفي مرحلة تالية كان الجمهور هو مصدر خوفها الوحيد.. وقبل أن تبدأ وصلتها الغنائية في وقت كانت تتربع فيه داخل قلوب الملايين كانت تشد طرفاً من الستائر.. وتملأ صدرها بهواء عميق.. لأنها أصبحت تخاف الجمهور.. «إنني أخاف اليوم من الجمهور.. الذي يعرفني وأعرفه.. وأعمل له ألف حساب».

إن وصف الشاعر «أحمد رامي» الذي تعرفت عليه مبكراً هو الذي يفسر هذا المعنى بجلاء «كان صوتها قادماً من قلبها.. وليس من حنجرتها..».

– وبين عشرات المقالات والدراسات التي نشرت حول فيلم (كوكب الشرق) تتميز الدراسة الانتقادية التي كتبها الناقد طارق الشناوي في مجلة (الكويت) العدد ٢٠٢ بعنوان (أم كلثوم التي لم يعرفها محمد فاضل) حيث قال: إن محمد فاضل أراد أن يدخل إلى منطقة محظور الاقتراب منها في حياة أم كلثوم، وبعد رحيلها أيضاً هذه المنطقة هي أم كلثوم الإنسانة التي تحب وتكره وتحزن وتفرح وتتعذب، أم كلثوم التي غنت للحب: أنت عمري – الحب كله – ح أقابله بكره، لكنها لم تكن تستطيع التعبير عن حبها في الواقع، ولم تشعر بالسعادة العاطفية، لأن أم كلثوم الفنانة كانت تضع جداراً شاهقاً حول أم كلثوم الإنسانة.

ولم يستطع المخرج تقديم علاقاتها الإنسانية والعاطفية بأبعادها وذلك لأن ابن شقيقة أم كلثوم المهندس محمد دسوقي هو الذي أشرف على كتابة السيناريو، والتزم بما أرادته خالته في حياتها وهو ألا يكتب أحد عن علاقتها بمحمود الشريف، ولهذا غابت أهم وأشهر علاقة عاطفية، لأن محمد فاضل وكاتب سيناريو وحوار الفيلم إبراهيم الموجي قررا ألا يغضبا الدسوقي على حساب التاريخ .

لم يسمح الدسوقي إلا بعلاقة أحمد رامي بأم كلثوم وهي بالطبع تحولت إلى أغنيات كتبها أحمد رامي مترنماً بأم كلثوم، لأن كل أغنية كتبها رامي تعبر عن موقف استلهمه من أم كلثوم ، وعلاقة أخرى طرفها شريف باشا صبري خال الملك فاروق، الذي ارتبط هو الآخر بعلاقة حب مع أم كلثوم.

وقدم الفيلم عدداً من الشخصيات في حياة أم كلثوم ، بشكل تلميحي موارب مثل عازف الكمان أحمد الحفناوي، الذي قدم باسم كمال البهنساوي

في حين أغفل السيناريو شخصية القصبجي الذي ارتبط عاطفياً بأم كلثوم، وبلغت ذروة هذا الارتباط، الذي كان من طرف واحد وهو طرف القصبجي، أن أم كلثوم عندما أوقفت التعامل الفني معه، لم يتوقف هو عن حب أم كلثوم ولهذا كان هذا الموسيقار الكبير يجلس في الفرقة الموسيقية كعازف للعود يقدم ألحان تلاميذه من الملحنين الذين تعاملوا مع أم كلثوم مثل كمال الطويل ومحمد المو جي وبليغ حمدي، فالواضح أن الاحتياج المادي لم يكن هو دافع محمد القصبجي لكي يقف في فرقة أم كلثوم ولكن إحساسه بأنه لا يستطيع الاستغناء عن الاقتراب منها.

كانت الفرصة مهيأة لمحمد فاضل لكي يقترب من هذه العلاقة، حيث أن القصبجي لحن أغنية «رق الحبيب» من الأغنيات القليلة التي استعان بها الفيلم لأن كاتب السيناريو لم يجهد نفسه كثيراً بالتنقيب عن تفاصيل حياة أم كلثوم، ولهذا أغفل هذه العلاقة التي كانت بمفردها تكفي لصناعة فيلم سينمائي بكامله.

لقد لجأ المخرج وكاتب السيناريو للاختيار العشوائي المزاجي من تسجيلات، مصطفى أمين، التي حصل عليها فاضل وفردوس من مصطفى أمين، وكان مصطفى من أقرب الصحفيين إلى أم كلثوم، ولكن كعادة مصطفى أمين أنه يروي عن الشخصيات التي عرفها ممزوجة فقط بمواقفه معها، وآراؤه في هذه المواقف تنعكس على تقييمه لها.

ويبدو أن فاضل استشعر أنه ربما يجد نفسه في مأزق سياسي إذا استسلم تماماً لآراء مصطفى أمين، ولهذا اكتفى بأن يروي ويرى أم كلثوم من زاوية مصطفى أمين، ولهذا زادت جرعة جمال عبد الناصر في الفيلم، إذ

لجأ المخرج إلى الوقوف كثيراً أمام علاقة عبد الناصر بأم كلثوم، وقدم مشاهد تأميم قناة السويس، كان قد سبق له أن قدمها في فيلمه السابق «ناصر ٥٦».

إن الفيلم أصبح يشكل مأزقاً حيث أن إرضاء كل الأطراف مستحيل إلا أن مأزق فاضل لم يكن فقط مأزقاً سياسياً، ولكنه فني لأنه عندما يسند دور بطولة إلى زوجته الفنانة فردوس عبد الحميد يصبح هدفه الأساسي هو أن يقدم فردوس عبد الحميد للناس، ولهذا لم نشاهد أم كلثوم بقدر ما رأينا فردوس.

إن محمد فاضل أغفل تماماً أنه يتعامل مع مطربة وهي ليست مطربة عادية، إنها كوكب الشرق، أعظم صوت غنائي عرفه القرن العشرون، ورغم ذلك كان الفيلم فقيراً في موسيقاه.. مجرد أغنيات قليلة جداً وحتى هذا القليل كان يقدمه لنا بعد .أن نستمع إلى بروفة الأغنية بصوت فردوس عبد الحميد تسبق غناء أم كلثوم، وأحياناً يكتفي بصوت فردوس عبد الحميد فقط في البروفة مثل نشيد (والله زمان يا سلاحي) الذي كانت أم كلثوم تحيل كلماته إلى شموخ ووطنية فاستمعنا إليه هزيلاً بصوت فردوس عبد الحميد.

- وينهي طارق الشناوي مقاله بقوله:

قدم محمد فاضل أم كلثوم أخرى.. أم كلثوم.. ترتدي إحساس وذوق ونبض فردوس عبد الحميد.. أما أم كلثوم التي يعرفها كل عاشق للموسيقا الشرقية فانها أم كلثوم التي يعرفها محمد فاضل!!.

الفصل الثامن عشر

مهرجانات السينما العربية

كان هناك سؤال يطرح دائماً حول المهرجانات السينمائية:

هل هي احتفالات ثقافية أم عروض للدعاية؟.

ومهما كانت الاجتهادات في الأجوبة تظل هذه المهرجانات نوافذ عريضة على تجارب الفن السابع في العالم، وفرصاً ذهبية لكشف المخرجين الموهوبين الجدد وتسويق أفلامهم.

وقد أقيم المهرجان السينمائي الأول في مدينة البندقية عام ١٩٣٢ كجزء من مهرجانها السنوي للفنون، وكانت جائزته في الثلاثينات تدعى (كأس موسوليني)..

وفي عامي١٩٤١ و ١٩٤٢ انحصرت نشاطات هذا المهرجان بعرض الأفلام النازية والفاشية، بعد أن قاطعه السينمائيون في البلدان الأخرى، وتحول اسمه إلى (المهرجان الإيطالي - الألماني)... وفي نهاية الحرب العالمية الثانية، تغيرت ملامح هذا المهرجان وسميت جائزته بـ (الأسد الذهبي).

وفي الستينات تغيرت إدارته واستعاد شيئاً من أهميته مستفيداً من جمال مدينة البندقية حيث تجري العروض في منطقة (الليدو) وفي الهواء

الطلق في قصر المخرجين حيث تجري عروض االتكريم للمخرجين الرواد في السينما العالمية.

ثم تتالت المهرجانات فكان مهرجان (كان) في فرنسا عام ١٩٣٩ على الساحل الفرنسي وكان جائزته السعفة الذهبية، ومهرجان كارلو فيفاري في تشيكوسلوفاكيا عام١٩٤٦ ومهرجان موسكو عام١٩٥٩ وغيره من المهرجانات، أما مهرجان لندن فقد أطلق على نفسه اسم (مهرجان المهرجانات) لأنه يقدم أهم العروض التي قدمت في المهرجانات الأخرى.

وقد شاركت السينما العربية في عدد من هذه المهرجانات ونال بعضها عدداً من الجوائز، إلا أن المشاركة العربية ظلت دون المرتجى.

نستعرض بعد ذلك بالتفصيل أهم المهرجانات العربية وهي:

- مهرجان القاهرة السينمائي الدولي.
- مهرجان الإسكندرية السينمائي.
- المهرجان القومي للسينما.
- مهرجان بيروت الدولي السينمائي.
- مهرجان دمشق السينمائي الدولي.
- مهرجان تطوان الدولي.
- مهرجان البحرين للسينما العربية.
- جمعية فن السينما.
- مهرجان السينما العربية في باريس.
- مهرجان جربة الدولي.
- المهرجان الدولي لأفلام وبرامج فلسطين.

- المهرجان الدولي للفيلم في الرباط.
- المهرجان الدولي الأول للتلفزيون والسينما والفيديو في مراكش.
- مهرجان سينمائي دولي في تونس للأفلام الخاصة بعالم البحار.
- الأيام السينمائية للبحر الأبيض المتوسط في عنابة.
- سينما المرأة في مهرجان قابس.
- مهرجان دبي.

تقام هذه المهرجانات في مصر وسورية ولبنان وتونس والجزائر والمغرب والعراق؛ ومؤخراً في البحرين ودبي. وهذه المهرجانات دورية، محلية وعربية ودولية يشارك فيها عدد من الأقطار العربية، بالإضافة إلى عروض من الدول الأجنبية، وقد كانت دمشق سباقة في المبادرة إلى تنظيم مثل هذه المهرجانات، وان لم يكتب لمحاولتين الاستمرار قبل إعلان مهرجان دمشق السينمائي الذي عقدت دورته الأولى بين ٢٠ - ٢٩ تشرين الأول عام ١٩٧٩ مهرجاناً دائماً يقام كل سنتين مرة بالتناوب مع أيام قرطاج السينمائية في تونس.

ففي عام ١٩٥٦، وضمن إطار معرض دمشق الدولي أقيم أول مهرجان دولي للسينما في الوطن العربي شاركت فيه ثلاث عشرة دولة من بينها: فرنسا وإنكلترا وإيطاليا والهند بالإضافة إلى مصر وعدد من دول المنظومة الاشتراكية والاتحاد السوفياتي ويوغوسلافيا، وقد أقيم المهرجان بين ٢ - ١٤ أيلول من ذلك العام بحضور عدد من المخرجين العالميين ولكنه لم يستمر دورياً كما كان مقرراً له.

وفي عام ١٩٧٢ نظمت مؤسسة السينما في سورية «مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب» بين الثاني والثامن من نيسان ذلك العام، شاركت فيه

بأفلامها الطويلة والقصيرة تسع دول عربية وضم منتخبات من أفلام أمريكا اللاتينية، وقد نظمت خلاله ندوات لمناقشة الأفلام وندوة خاصة طرح فيها موضوع السينما الشابة ومغزىفكرة «السينما البديلة» التي طرحت في هذا المهرجان لأول مرة، كما تبلورت أثناء المهرجان فكرة تأسيس «اتحاد نقاد السينما العربية»، وكما فشلت فكرة متابعة المهرجان الأول عام ١٩٧٢، أجهضت فكرة متابعة المهرجان الثاني عام ١٩٧٢.

مهرجان دمشق السينمائي الأول:

افتتحت دورته الأولى في دمشق في العشرين من تشرين الأول عام ١٩٧٩ تحت شعار: «من أجل سينما متقدمة ومتحررة» وامتد حتى يوم ٢٩ تشرين الأول وقد أعلنت أهداف المهرجان كما يلي:

١ - تطوير السينما الوطنية العربية والنهوض بها، ودعم اتجاه السينما الشابة الملتصقة بواقع الجماهير، والمعبرة عن قضاياها وتطلعاتها الأساسية.

٢ - تدعيم الاتجاهات الجادة في السينما الآسيوية بشكل خاص، وسينما العالم الثالث بشكل عام، والتعريف بها.

٣ - خلق علاقة متجددة مشتركة بين السينما والسينمائيين من جهة والجمهور من جهة أخرى.

٤ - بناء جسور ثقافية بين السينمائيين العرب من جهة وبين السينمائيين في بلدان العالم الثالث والعالم من جهة أخرى.

٥ - تنفيذ مهمات ثقافية وفنية وتربوية والإسهام في نشر الثقافة السينمائية. وقد تضمن المهرجان النشاطات التالية:

- مسابقة الأفلام الروائية الطويلة.

- مسابقة الأفلام القصيرة بأنواعها.
- العروض الإعلامية.
- سوق الفيلم الدولي.
- لقاءات وندوات حول العروض.

وقد اشترطت اللغة العربية في الأفلام المشاركة، أو أن تحمل ترجمة مكتوبة بإحدى اللغات الثلاث: العربية - الإنكليزية - الفرنسية، وتقتصر المسابقة على الأفلام العربية والآسيوية التي لم يمض على إنتاجها أكثر من سنتين ولم تشارك في مهرجان سابق، أما لجنة التحكيم فتؤلف من سبعة أشخاص يمثلون مختلف جوانب الفن السينمائي «وتمنح لجنة التحكيم الدولية الأفلام الفائزة في كل من مسابقتي الأفلام الطويلة والقصيرة ثلاث جوائز: ذهبية، وفضية، وبرونزية، كما تمنح جائزة خاصة للعمل الأول، وذلك دعماً لسينما الشباب، ويمنح كل فيلم يشترك في المهرجان شهادة مشاركة.

أما الدول التي شاركت في دورة المهرجان الأول فكانت كما يلي:

سورية - العراق - الجزائر - تونس - ليبيا - فلسطين لبنان - الهند - اليمن الديمقراطي - الكويت - الأردن - قبرص - تركيا - الصين - اليابان - أندونيسيا - فيتنام - الاتحاد الأفريقي - كوريا الديمقراطية - الجمهورية العربية اليمنية - تايلاند - أفغانستان.

وقد عقدت في المهرجان ندوة لكتابة تاريخ السينما برئاسة رئيس اللجنة لدولية لكتاب تاريخ السينما في العالم، وقال رئيس اللجنة إن التفكير متجه لتكوين مجموعات في كل قطرللكتابة عن السينما فيه، وقد أصدر السينمائيون المشاركون في المهرجان بياناً أكدوا فيه أهمية السينما كسلاح

فني وفكري ذي تأثير حاسم في تشكيل الوعي ونشر الثقافة، وتأييد الكفاح العادل للشعوب. ٠

وأوصى السينمائيون العرب بالتعاون فيما بين المؤسسات السينمائية العربية، لتحقيق فيلم تسجيلي عن آثار ونتائج اتفاقيات كامب ديفيد.

وفي دورته الثانية عشرة عام ٢٠٠١و لأول مرة في تاريخ المهرجان، ومنذ دورته الأولى التي أقيمت عام ١٩٧٩، يتخذ هذا المهرجان صيغة (الدولية)، وتشارك فيه ثلاث وثلاثون دولة عربية وأجنبية، ومائتان وثلاثة وثلاثون فيلماً في المسابقة.

وبهذا يمكن أن نقول أن السينما جددت شبابها في هذا المهرجان، حتى من خلال تغيير الشعار الذي كان (من أجل سينما متقدمة ومتحررة)، هذا الشعار الذي يفترض أن يكون مطروحاً في أية سينما معاصرة، كما أن المهرجان خرج من فلك (سينما آسيا وأمريكا اللاتينية والوطن العربي)، أي خرج من الإقليمية إلى العالمية.

افتتح المهرجان الذي استمر بين ٣ – ١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠١ برعاية السيد الرئيس بشار الأسد، ومثلت سيادته في حفل الافتتاح السيدة الدكتورة مها قنوت وزيرة الثقافة التي أكدت بدورها في كلمة الافتتاح أن السينما تجدد شبابها بتكاتف الجميع عملاً وخبرة وعوناً، فهي قناة تعبر عبرها الأفكار ووجه من أجمل وجوه التعبير قولاً وفعلاً، فالسينما المسار والمضمون قضية.

قدم في حفل الافتتاح عرض للاسكتش الغنائي (سحر السينما) تأليف ريم حنا، وموسيقى غدي الرحباني، وكان الاستعراض لفرقة أنانا..

وقدم تحية خاصة لروح الفنانة سعاد حسني، سفيرة السينما العربية وتم تقديم أعضاء لجنتي التحكيم:

– لجنة الأفلام الطويلة برئاسة بيتر باتساك، وعضوية كل من: نيكولاس كوندوروس – رايتر سيمون – أندريه كوتريك – أكزافييه كارينو – ناظمة خير – نبيلة عبيد – رغدة – أحمد معلا – كريستينا فاسولينو.

– لجنة الأفلام القصيرة برئاسة كريستين هاغروب، وعضوية: قيس الزبيدي – ريمون بطرس – محمد كامل القليوبي.

– وشارك في تقديم المكرمين مجموعة من الفنانين السوريين والعرب منهم: حسين تيمي – سلمى المصري – بسام كوسا – محمود حميدة – إلهام شاهين – يارا صبري – محمد مفتاح – أمل عرفة – نورمان أسعد.

– تم تكريم الفنانين: بيتر باتساك ، وعبد الحي (اديب) وسهيل عرفة وسمر سامي.. إضافة إلى تكريم خاص من وزيرة الثقافة للفنانة المصرية سميرة أحمد.

– وختم الحفل بفقرات كرنفالية وتشكيلات بصرية منوعة لفرقة أنانا.

– أما سورية فقد شاركت بفيلمين روائيين طويلين هما:

– الطحين الأسود: إخراج غسان شميط

– قمران وزيتونة: إخراج عبد اللطيف عبد الحميد.

تظاهرات المهرجان

اشتملت عروض المهرجان على عدة تظاهرات سينمائية منها:

– تظاهرة السينما الروسية.

– تظاهرة أفلام لويس بانيول الإسباني.

- تظاهرة السينما اليابانية ماضياً وحاضراً.
- تظاهرة السينما الأمريكية المستقلة.
- تظاهرة السينما المغربية والمصرية.
- مهرجان المهرجانات (كرمت فيه الأفلام التي عرضت في مهرجانات دولية وفازت بجوائز مهمة).
- سوق الفيلم الدولي.
- دفاتر السينما (تظاهرات عرضت في مهرجان كان).
- تظاهرة السينما السورية (المرأة والأرض).

وشارك في المسابقة الرسمية خمسة وعشرون فيلماً من دول آسيوية وعربية وأمريكية شمالية وجنوبية وأفريقية.

- عرضت أفلام المهرجان في الصالات التالية: شام(١) وشام(٢) وإيبلا - و ٨ آذار - والسفراء - والزهراء - والدنيا - والمركز الثقافي الفرنسي - والخيام.

وكان الإقبال الجماهيري حاشداً جداً على هذه العروض، كما كان على الندوات التي عقدت موازية للمهرجان وكذلك المؤتمرات الصحفية التي عقدها الفنانون والمخرجون.

وقد حضر حفل الافتتاح عدد من مخرجي هذه الأفلام والممثلون العاملون فيها.

واهتمت أجهزة الإعلام المحلية والعربية من خلال مراسليها ومكاتبها اهتماماً واسعاً بالمهرجان الذي استقطب مجموعات كبيرة من الاعلاميين والضيوف، بالإضافة إلى نشرة المهرجان اليومية اتي حولت هذه الدورة إلى

مجلة شاملة تصدر بالألوان كل يوم، وتغطي كافة نشاطات وفعاليات المهرجان.

ولعل ما هو جدير بالإشارة أن الناقد محمد الأحمد، مدير المهرجان، مدير المؤسسة العامة للسينما صرح رداً على سؤال عما إذا كان تعاون المؤسسة مع القطاع الخاص في إنتاج أفلامها هو بداية الطريق لإلغاء القطاع العام السينمائي في سورية كما حدث في عدة أقطار عربية .. إن القطاع العام السينمائي باق في سورية، وله مهمة وطنية كبيرة، وقد حقق في مسيرته الكثير من الإنجازات.

وتحت شعار (دمشق تحتضن العالم) أفتتحت في قصر الأمويين بدمشق، الدورة الثالثة عشرة لمهرجان دمشق السينمائي الدولي، بالتزامن مع الإعلان عن الاحتفال باليوبيل الماسي للسينما السورية (١٩٢٨ - ٢٠٠٣)، ومرور أربعين عاماً على إنشاء المؤسسة العامة للسينما (١٩٦٣ - ٢٠٠٣) وتوقع كثيرون أن تحقق هذه الدورة من المهرجان نقلة نوعية مع هذه المناسبات الثلاث، وبعد أن أصبح المهرجان دولياً منذ دورته الثانية عشرة.

في حفل الافتتاح أعلن الناقد محمد الأحمد مدير المؤسسة العامة للسينما، مدير المهرجان اعتزازه بأن عدد الأفلام في المهرجان قد تضاعف بين الدورة الحالية والدورة الماضية (من ٢٢٣ إلى ٤٥٠) وقد أقيم المهرجان تحت شعار: (دمشق تحتضن العالم).

واختارت إدارة المهرجان أعضاء لجنة تحكيم الأفلام الروائية الطويلة من النساء وتضم اللجنة من سورية الفنانة سلمى المصري والكاتبة نهلة كامل، والمخرجة البلجيكية ماريون هانسل، والنجمة الإيرانية نيكي كاريمي

والفنانة المصرية إلهام شاهين، ومديرة مهرجان لندن السينمائي الباحثة شيلا وايتيكير والمخرجة الهولندية سونيا هيرمن دولز، والمخرجة التونسية مفيدة التلاتلي، والمخرجة السنغالية إيساتو ديوب، والفنانة اليونانية صوفيا بابا كريستو.

أما لجنة تحكيم الأفلام القصيرة فكانت مؤلفة من الباحث الدانمركي بيتر شبيلرين، والكاتب الفلسطيني حسن سامي يوسف والمخرج السوري بلال الصابوني، والمخرج التونسي فتحي الخراط، ودينيزيورك من جنوب أفريقيا.

وضمت مسابقة الأفلام الروائية والطويلة ٢٦ فيلماً هي: ما يطلبه المستمعون – رؤية حالمة (سورية) صباح الاثنين (جورجيا) سعادة غير مكتملة (الصين) دمى (اليابان) الملاك على يمين (طاجكستان) أولكا (سويسرا) السيدة برويت (السنغال) وداعاً لينين (ألمانيا) قدر (تركيا) ولبورن أمسك قلبي (النرويج) قتل الملك (بريطانيا) القلب في مكان أخر (إيطاليا) ديغاس (الهند) كيبور لار (فرنسا) اعترافات عقل خطير (الولايات المتحدة الأمريكية) سهر الليالي (مصر) ألف شهر وشهر (المغرب) صندوق عجيب (تونس) ريشة الملائكة (فنزويلا) الحاكم (رومانيا).

وضمت الأفلام القصيرة ٢٥ فيلماً.. أما التظاهرة السينمائية التي اشتمل عليها المهرجان فكانت احتفالية اليوبيل الماسي للسينما السورية حيث عرض ٦٠ فيلماً للقطاع العام والخاص والمشترك بالإضافة إلى تظاهرات خاصة لصناع السينما ونجومها مثل: نيكول كيدمان، وتظاهرة السينما الجزائرية والأفلام الحائزة على السعفة الذهبية في مهرجان (كان) والسينما

الألمانية الصامتة، والسينما الإيطالية، والسينما الفرنسية، وسوق الفيلم الدولي، وباراجانوف، والسينما الهندية، وسينما الأطفال، والسينما المصرية، وسينما المرأة، ومهرجان المهرجانات.

وتم تكريم عدد من الفنانين السوريين والعرب والأجانب في حفلي الافتتاح والختام.

- شاركت في المهرجان ٤٣ دولة بـــ ٤٥٠ فيلماً.

- بلغ عدد المدعوين للمهرجان ألفي ضيف.

- شارك في تغطية فعاليات المهرجان أكثر من مائتي صحفي وإعلامي.

- شارك ٢٦ فيلماً في مسابقة الأفلام الروائية الطويلة وشارك في مسابقة الأفلام القصيرة ٣٣ فيلماً.

- اختيرت لجنة التحكيم للأفلام الروائية الطويلة من النساء من منطلق أن عام ٢٠٠٣ كرس عاماً للمرأة.

- وزعت مؤسسة السينما ٢٥ كتاباً سينمائياً جديداً من مطبوعاتها بالإضافة إلى كاتلوج من ٥٠٠ صفحة هو وثيقة هامة للضيوف والمتابعين.

- أصدر المكتب الصحفي للمهرجان مجموعة من المطبوعات منها نشرة يومية ملونة على شكل مجلة متكاملة.

- تم تخصيص موقع خاص للمهرجان على الإنترنيت.

- أقيم على هامش فعاليات المهرجان معرض نوعي للمعدات والأجهزة السينمائية القديمة من مقتنيات الفنان محمود حديد.

- كانت ندوات مناقشة العروض التي أقيمت طيلة أيام المهرجان على مستوى عالٍ من التنظيم.

يمكن أن نؤكد أنه كانت هناك قناعة لدى المشاركين في المهرجان بأن لجنة التحكيم كانت منصفة في توزيع الجوائز إلى حد كبير.

جوائز المهرجان:

الأفلام الروائية الطويلة:

- تنويه بالفيلم المصري (فيلم هندي) للمخرج منير راضي.
- تنويه بأداء الممثل يورغن لانفيل (بدور الأب) والممثلة الصغيرة فيرارودي (بدور الابنة) في الفيلم النرويجي (امسك قلبي).
- جائزة التمثيل لأسرة فيلم (سهر الليالي) المكونة من: شريف منير، جيهان فاضل، أحمد حلمي، علا غانم، خالد أبو النجا، حنان ترك، فتحي عبد الوهاب، منى زكي.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم السوري (ما يطلبه المستمعون) للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد.
- الجائزة البرونزية للفيلم الأجنبي (الحكايات الأدنى) للمخرج كارلوس سورين.
- الجائزة الفضية وأفضل فيلم عربي للفيلم المغربي (ألف شهر وشهر) للمخرج فوزي بن سعيدي.
- الجائزة الذهبية للفيلم الياباني (الدمى) للمخرج تاكيشي كيتانو.

الأفلام القصيرة:

- جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم (مشاهد جديدة من أمريكا) للمخرج يورغين ليت. الدانمرك.
- الجائزة البرونزية لفيلم (ورد وشوك) للمخرج غسان شميط. سورية.

- الجائزة الفضية لفيلم (الأفضل يموت أولاً) للمخرج هانس بيترمولاند. النرويج.

- الجائزة الذهبية لفيلم (محطة شتائية) للمخرجة باميلا أسبينوزا. تشيلي.

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي:

هذا المهرجان سنوي يقام في القاهرة، في الفترة ذاتها التي اعتاد مهرجان قرطاج في تونس أن ينعقد فيها، كل سنتين مرة «أوائل تشرين الأول».

ومهرجان القاهرة لا تنظمه وزارة الثقافة أو إحدى هيئاتها، بل هيئة مستقلة للنقاد الصحفيين تدعى «الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما» وهي تحظى بالدعم الحكومي.. وقد أصبح في دورته الأخيرة بإشراف وزارة الثقافة.

يغلب على المهرجان طابع الاستعراض التجاري الخليط، إذ ليس له خصوصية معينة تقيدها الشروط المعلنة في المهرجانات العربية الأخرى، مما جعل هذا المهرجان، وخاصة في دوراته الأخيرة عرضة لانتقادات حتى في الأوساط الصحفية المصرية.

والمعروف أن هذا المهرجان الذي تولى إدارته الفنان المصري حسين فهمي تعرض لآراء ومناقشات واجتهادات شكلت إشكاليات عديدة بدءاً من نوعية الأفلام إلى الجوائز إلى المشاركات العربية وانتهاء بفرض إدارة المهرجان على حضور افتتاحه ارتداء بذلات السموكنغ.

وقد صرح حسين فهمي رداً على الاعتراضات التي وردت في الصحافة بقوله:

في بعض الصحافة وليس في كلها، ورأينا في أكثر من تصريح فسرت الأسباب الموجبة لتلك الاعتراضات. بعضهم اعترض على إشراك فيلم لي هو (جعفر المصري). مع العلم إنني لا أتدخل مطلقاً في لجنة التحكيم وقراراتها.. وبعضهم اعترض على إلزامي حضور المهرجان بارتداء «السموكن» وآخرون على استقبالي لنجوم عالميين كبار وإنني أنفق من ميزانية المهرجان على ذلك.

- ألهذا انسحب بعض الممولين من رجال الأعمال؟

- الذين انسحبوا، لم يكونوا معارضين شيئاً، انسحبوا بسبب الظروف الاقتصادية وعدم مقدرتهم على المساعدة، لكن هناك كثيرين غيرهم لا زالوا يرفدون المهرجان بكل دعم وعون.

ليس خطأ أنني دعوت آلان ديلون وكاترين دونوف وغيرهما. هؤلاء يعطي حضورهم قوة للمهرجان وهؤلاء حتى إذا أنفقنا على مجيئهم بعض الجنيهات فنحن سنستردها دعاية لمصر وحضارة مصر في الخارج. هناك أناس لا يعجبها النجاح لهذا تواجهه بالاتهامات.

- وفي عام ٢٠٠٠ أعلن الفنان حسين فهمي رئيس المهرجان أن ١٢٠ فيلما من أربعين دولة شاركت في الدورة الرابعة والعشرين للمهرجان بينما تغيبت السينما العربية عن المسابقة بعد مشاركة المخرج اللبناني جان خليل بفيلمه (طيف المدينة) في مهرجان قرطاج السينمائي وكان هو الفيلم العربي الوحيد الجاهز لمسابقة مهرجان القاهرة.

وقال حسين فهمي في حديث سبق عروض المهرجان:

إن السينما الرومانسية المصرية استطاعت أن تشكل تياراً لافتاً له رموزه ومخرجوه.وكتابه ونجومه ومن ثم لم يكن بالإمكان تجاهلها عندما

قررنا تخصيص دورات المهرجان منذ العام الماضي الذي خصصناه للاحتفاء بالسينما الكوميدية. واستطرد قائلاً: إن الدورة بعد القادمة والتي ستعقد في أكتوبر عام ٢٠٠١ سيكون لها شكل مختلف وتتم الاستعدادات والترتيبات لها منذ الآن حيث ستخصص بالكامل للاحتفال باليوبيل الفضي للمهرجان الذي سيكون قد أتم ٢٥ عاماً.

وعن الجديد في مهرجان هذا العام قال فهمي: للمرة الأولى سيتم تخصيص بانوراما خاصة لأفلام «الروجما» وهي أحدث تيار سينمائي برز في السينما الغربية وحصد الكثير من الجوائز الدولية خلال هذا العام منها الجائزة الكبرى لمهرجان «كان» السينمائي الدولي الأخير وهو تيار يهتم صناعه بكسر القواعد المتعارف عليها في صناعة الأفلام السينمائية سواء من حيث التكلفة القليلة جداً أو الإخراج والتمثيل والكتابة ووافقت الرقابة في مصر على عرض أربعة أفلام تنتمي لهذا التيار المنفتح فكرياً واجتماعياً والذي ظهر في فلندا والسويد والدانمارك وأضاف أن إدارة المهرجان بصدد الاتصال بعدد من المخرجين رموز هذا التيار السينمائي لاستضافتهم والاستفادة منهم بالتعرف على أهم ملامح هذا التيار الجديد الذي يعتمد على التجريب ويهتم بكسر المألوف السينمائي.

وعن المشاركة العربية في المهرجان قال حسين فهمي: إن نسبة المشاركة حتى الآن معدومة لعدم وجود إنتاج عربي جديد واعترف فهمي بأن المهرجان تعرض لأزمة مالية خانقة هددت استمراره لولا تدخل وزير الثقافة المصري الفنان فاروق حسني الذي استطاع تخصيص ميزانية ثابتة للمهرجان كل عام إضافة إلى الاعتماد على الرعاة الرسميين. وقال أن سبب

الأزمة المالية التي تعرض لها المهرجان بعد دورته السابقة يرجع إلى رفع الضرائب على تذاكر دور العرض السينمائي وإلغاء مهرجان القاهرة الذي كان يحصل بمقتضاه على نسبة ٤٠% من قيمة التذكرة وكانت تحقق دخلاً للمهرجان مقداره مليون وربع المليون جنيه وبفقدان المهرجان لهذا الدخل تزعزع موقفه المالي وكادت الأزمة المالية تعصف به لولا تدخل وزير الثقافة الذي حرص على استمرار المهرجان باعتباره واجهة حضارية مشرفة لمصر وأضاف فهمي أن مهرجانات دولية تقف في الطابور تنتظر تعثر مهرجان القاهرة لتحل محله في مهرجانات الدرجة الأولى التي ترعاها المنظمة الدولية للمهرجان منها مهرجان طهران ومهرجان القدس الذي تقيمه إسرائيل، وأي مهرجان يتعثر أو يخطئ في إجراءاته يتم تجاوزه على الفور وسمعة مهرجان القاهرة استغرقت سنوات طويلة من جهد الراحل الكبير سعد الدين وهبه لذلك فإن توقفه لدورة واحدة يفقده صفته الدولية ومكانته بين أفضل ١١ مهرجاناً في العالم وهو ما يعني خسارة كبيرة لا يمكن تعويضها.

ومع الدورة السابعة والعشرين للمهرجان (٢٠٠٣) قال الفنان محمود ياسين:

«علنا أن نتذكر زمان، يوم كان جيل خيري بشارة ومحمد خان والمرحوم عاطف الطيب صنع لمصر أجمل أفلامها. ثم نتذكر من أتى بعدهم مثل المرحوم رضوان الكاشف ويسري نصر الله وغيرهما. إن كل واحد من هؤلاء كان يحقق أفلاماً تعرض في العالم كله وتنال جوائز المهرجانات وترفع اسم مصر عالياً، أما اليوم بسبب ما يحقق في مصر من أفلام، فلا شيء من هذا على الإطلاق.

والحال إن هذه «الرئة» السياسية التي جابهت المهرجان حتى في مجال عرضه فيلمه المصري الوحيد، غلبت على هذه الدورة منذ فترة، فكان أن غابت السينما الأميركية وزميلتها البريطانية

وقد كرمت إدارة الهرجان عشر مخرجات عربيات مع عرض فيلم لكل منهن، ومن بين المكرمات إيناس الدغيدي وساندرا نشأت من مصر وجوسلين صعب من لبنان ومفيدة تلاتلي من المغرب ورجاء بن عمار من تونس.

وأعلن شريف الشوباشي رئيس المهرجان اختيار خمسة أفلام عربية للمشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان وهي «بأحب السينما» (مصري) إخراج أسامة فوزي، و«موسم الزيتون» (فلسطيني) لحنا اليأس، و«زنار» (لبناني) لبهيج حصبيح، و«ما يطلبه المستمعون» (سوري) لعبد اللطيف عبد الحميد، و«رقصة الريح» (تونسي) للطيب الوحيش.

كما اختيرت ٢١٠ أفلام من بين ٢٢٠ فيلماً تمثل ٤٥ دولة لتعرض على مدار أيام المهرجان العشرة من بينها ٥٠ فيلماً لفرنسا التي اختارها مهرجان القاهرة كضيف شرف لدورته هذا العام، كما تقرر افتتاح المهرجان بالفيلم الفرنسي «بون فواياج» أو «رحلة سعيدة».

وخرج الفيلم السوري «ما يطلبه المستمعون» للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد من مولد مهرجان القاهرة السينمائي الدولي بلا حمص، كما يقول المثل المصري، خلافاً للإعجاب الكبير الذي حازه الفيلم في عروضه الثلاثة. ولو كانت هناك جائزة باسم الجمهور لفاز (ما يطلبه المستمعون) ولخرج عبد الحميد محملاً باللوز والعنب والتين والمانجا. ولعل الحساسية العربية

(الإيحائية والغنائية، واختلافها في التأثير على المشاهد الأجنبي كانت السبب في حرمان «ما يطلبه المستمعون» من أي جائزة في المهرجان، فصاحبة القرار لجنة التحكيم تضم ثلاثة من العرب (نبيلة عبيد ورضا الباهي ومحمد سلماوي) من مجموع اثني عشر عضواً..

وإذاً، فقد ذهب الهرم الذهبي إلى اليوناني نيكوس جراما تيكوس صاحب فيلم «الملك». وحصل على الهرم الفضي الفلسطيني حنا اليأس عن فيلمه «موسم الزيتون» الذي فاز أيضاً بجائزة أفضل فيلم عربي وقيمتها ١٠٠,٠٠٠ جنيه (١٥,٠٠٠ دولار) تمنحها وزارة الثقافة في مصر. وحصلت الإيرانية تاه مينه ميلاني على جائزة أفضل سيناريو عن فيلم «رد الفعل الخامس» الذي تولت فيه إخراجه أيضاً. وتحمل هذه الجائزة اسم الناقد والراحل المصري سعد الدين وهبة.

أما جائزة نجيب محفوظ التي تمنح لمخرج يقدم أول عمل أو ثانياً له، فقد حصل عليها المخرج الأندنوسي سيكار آيو أسمرة عن فيلمه «كمان بلا أوتار». وحصل الفيلم المجري «التي قهرها الحب» على جائزة أفضل إبداع فني. ونال جائزة أفضل ممثل الصيني سونج يوف ميج عن دوره في «الأب» للمخرج اليالج شان، وتقاسمت الفرنسيتان ساندرين كيبرلان وسيلفي تيستو جائزة أفضل ممثلة عن دورهما في (فتاتان متميزتان) للمخرج بيير جوليفي.

– وتكرر الأمر في مهرجان الإسكندرية التاسع عشر (٢٠٠٣) حيث اعتبرته الاراء ناجحاً بالمستوى الفني والإداري والتنظيمي ولكن الصحافة كان لها رأي آخر (٧) فقد كتبت الناقدة وفية خيري: نجح المهرجان بدليل

هذا الحشد الهائل من الفنانين الأجانب الذين جاءوا من بلادهم بأفلامهم ليعرضوها بالمهرجان من مخرجين ومنتجين وممثلين. أما الفنانون المصريون فلم نعثر لهم على أثر. وهذا أمر طبيعي لماذا يأتون إلى المهرجان وليس لديهم أفلام يعرضونها عدا هذا الفيلم اليتيم «أشغال شاقة»الذي عرض خارج المسابقة وبطله الفنان «ماجد المصري» الذي حضر حفل الختام ولم ير المصورون والصحفيون غيره لكي يلتقطوا له الصور ويحاصروه بكاميراتهم. أما بطلة الفيلم الفنانة أثار الحكيم فلم أرها في المهرجان.

مهما تكن الأسباب التي دعت الفنانين المصريين لمقاطعة المهرجان فأنا أعيب عليهم أنهم فضلوا مصلحتهم الشخصية على مصلحة وطنهم مصر، ووجهوا ضربة قاضية لسمعة بلادهم بامتناعهم عن حضور المهرجان وخلت ساحة المهرجان من الحضور المصري ولعل الضيوف الأجانب قد تساءلوا:

«كيف تدعو مصر إلى مهرجان كهذا ثم تلغي وجودها فيه!!».

وأعتقد أنه لو كانت بعض الأفلام الجيدة التي تعجل أصحابها وعرضوها تجارياً قد دخلت المسابقة مثل فيلم «سهر الليالي» وفيلم «عايز حقي» لكانا قد حصلا على بعض الجوائز.

والمحصلة النهائية هي اختفاء الفيلم المصري من المهرجان (٧).

وفي العام نفسه أقيمت الدورة السابعة لمهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة بمشاركة ١٦٢ فيلماً من ٥١ دولة منها أربعون دولة أجنبية وإحدى عشرة دولة عربية.

وأقيمت على هامش المهرجان حلقة بحث دولية عنوانها (تجليات الحداثة وما بعد الحداثة في الفيلم القصير – الخطاب والمسؤولية) (٨).

- وبتاريخ ٢٦ سبتمبر ٢٠٠٣ فاجأتنا صحيفة الحياة بخبر تحت عنوان (إلغاء مهرجان تطوان)..

يقول الخبر:

الدورة الثانية عشرة لمهرجان تطوان السينمائي الدولي لم تنطلق في موعدها كما كان مقرراً. وقال مدير المهرجان الدولي للسينما المتوسطية أحمد الحسيني «إن قرارنا هذا يرجع إلى الوضعية المالية الخانقة التي تعانيها تظاهراتنا والناتجة عن تنصل مجموعة من الأطراف التي دعمت الدورات السابقة».

وعبر بعض النقاد والمعنيين بالسينما عن أسفهم الشديد لمثل هذا القرار ودعوا إلى ضرورة وجود حلول لاستثمار التظاهرات السينمائية والثقافية.

وكانت إدارة المهرجان اختارت أفلاماً كثيرة لقيت ترحيباً نقدياً كبيراً للمشاركة في المسابقة الرسمية لهذه الدورة، ومنها فيلم «خريف آدم» للمخرج المصري محمد كامل القليوبي وبطولة هشام عبد الحميد وجيهان فاضل، و«كارلوس ضد العالم»للمخرج الإسباني كارابنتي، و«ألف شهر» للمخرج فوزي بنسعيدي، وأسندت رئاسة لجنة التحكيم إلى الممثلة المغربية نعيمة المشرقي وعضوية الفنانة إلهام شاهين والمخرج الإيطالي روبيرتو.

وفي القاهرة تلقى عدد من السينمائيين المصريين خبر إلغاء الدورة الثانية عشرة لمهرجان تطوان بـــ «صدمة شديدة» وعبر الناقد علي أبو شادي رئيس المركز القومي للسينما عن أسفه «الشديد» لقرار الإلغاء. وكان سيتم تكريم اسم المخرج الراحل رضوان الكاشف، إضافة إلى مشاركة فيلم «خريف آدم» في مسابقة المهرجان.

أيام قرطاج السينمائية:

بدأت الدورة الأولى للمهرجان عام ١٩٦٦ وهو مهرجان دوري يقام مرة كل سنتين بمدينة قرطاج في تونس ويشتمل على عروض للسينما الأفريقية والعربية وعدد من أفلام الدول الأجنبية الأخرى، ويشتمل على ندوات متخصصة، فقد كانت الندوة الأساسية الأولى في الدورة الأولى على سبيل المثال عن السينما في بلدان البحر الأبيض المتوسط والبلدان العربية.

كما اشتملت محاضرات الدورة على الموضوعات التالية:

السينما اللبنانية – السينما الإيطالية – الاتجاهات الحالية في السينما الاشتراكية – السينما التركية – السينما الفرنسية – السينما المغربية.

كما أقيمت خلال هذه الدورات جلسات مائدة مستديرة نظمتها إدارة المهرجان بالتعاون مع اليونسكو مثل:

– مائدة مستديرة عن الفنون التقليدية بأفريقيا وعلاقتها بالسينما والتلفزيون في أفريقيا (١٩٦٨).

– مائدة مستديرة عن «الصوت والمؤثرات السمعية في الأفلام الأفريقية والعربية» وهكذا أصبحت أيام قرطاج السينمائية نافذة واسعة على السينما العربية والسينما الأفريقية (بالإضافة إلى أن هذا المهرجان .– كما قال الناقد السينمائي محمد حسني زكي (له موقف ورأي في ماهية السينما والدور الذي يجب أن تقوم به من أجل الإنسان والإنسانية، ولذلك برزت فيه دائما الأفلام ذات المضمون الاجتماعي، وكذلك الأفلام التي ترصد المشاكل والقضايا الحيوية للمجتمعات النامية في أفريقيا والعالم الثالث».

يختلف مهرجان قرطاج عن غيره من المهرجانات السينمائية الدولية التي تصبح مناسبات للتظاهرات الفارغة والسهرات الصاخبة، إنه مهرجان

للسينمائيين الجادين من أفريقيا والبلاد العربية، يعرضون فيه أفلامهم ويناقشونها، ويبحثون في مشاكلهم وقضاياهم المهنية والفكرية والفنية ويحاولون الإجابة عن أسئلة جديدة أكثر إلحاحاً، ويعيدون النظر في مفاهيم سابقة، ويبحثون عن آفاق جديدة لطموحاتهم.

باختصار، إن هذا المهرجان من المهرجانات السينمائية القليلة في العالم التي تنحصر أهدافها ضمن إطار ثقافي وفني دون أن تكون قناعاً أو مناسبة لسوق تجارية واسعة.

شاركت في الدورة الأولى للمهرجان من أفريقيا والوطن العربي:

تونس – الجزائر – زائير – ساحل العاج – السنغال – الكويت – لبنان – ليبيا – المغرب.

ومن الدول الأجنبية: ألمانيا الديمقراطية، ألمانيا الاتحادية، الاتحاد السوفييتي، إيطاليا، إيران، بلجيكا، بلغاريا، باكستان، بولونيا، تركيا، بريطانيا، تشيكوسلوفاكيا، فلندا، كندا، المجر، هولندا، الولايات المتحدة الأمريكية، اليونان، يوغوسلافيا.

في الدورة السابعة للمهرجان عام ١٩٧٨ أصدر السينمائيون العرب المشاركون في الدورة بياناً حول الدور الذي تلعبه السينما في الصراع مع العدو الصهيوني، واستعرضوا صيغ استخدام العدو للسينما كمظهر من مظاهر تآمره على القضية الفلسطينية وحركة الثورة العربية. وذلك بعد أن وافقوا بالإجماع على عرض الفيلم الصهيوني «نحن يهود عرب في إسرائيل» في حلقة بحث حضرها المتخصصون والمعنيون بهذا الموضوع بغية الاطلاع على السينما الصهيونية بوصفها سلاحا في المعركة الفكرية والسياسية بيننا وبين العدو.

وقد شخص البيان خطورة هذه الوسيلة من زاويتين:

أولاً: التأثير على الرأي العام العالمي سواء في محاولة تأصيل الكيان الصهيوني في الأرض العربية الفلسطينية المغتصبة، أوفي تعبئة الرأي العام العالمي ضد الأمة العربية وطموحاتها الحضارية وقضاياها العادلة.

والثانية: الصيغ الجديدة التي تتبعها السينما الصهيونية والتي تعتمد المعارضة الشكلية لطبيعة الكيان الصهيوني وبعض مظاهر عنصريته داخل الأرض المحتلة مع تعمد تجاهل لا شرعية الكيان الصهيوني الاستيطاني العنصري في الأرض العربية الفلسطينية، ثم تسريب الأفلام الصهيونية التي تنهج هذا المنهج إلى محافل السينما الدولية تحت غطاء معارضة التمييز العنصري داخل الكيان الصهيوني مح تعمد عدم التعرض لجوهر إشكال الانتهاك اللاإنساني الذي يعاني منه الشعب العربي الفلسطيني.

أما الدورة الثامنة للمهرجان «١٥ - ٢٣ تشرين الثاني ١٩٨٠» فقد تضمنت ندوة حول السينما والتلفزيون والمسابقة الرسمية للأفلام، والعروض الإعلامية وأفلام الطفولة، والسوق الدولية للفيلم، ونشاطات عن تكريم السينما الفلسطينية والتونسية والعراقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية، وأفلام الصور والدمى المتحركة التشيكوسلوفاكية.

- وفي الدورة الثالثة عشرة للمهرجان والتي رافقت الاحتفال باليوبيل الفضي للمهرجان تولى رئاسة المهرجان الأديب عز الدين المديني.

شهدت تونس خلال الفترة من ٢٦ تشرين الأول إلى ٣ تشرين الثاني ١٩٩٠ الدورة الثالثة عشرة لأيام قرطاج السينمائية والتي تنظم مرة كل سنتين للتبادل مع مهرجان دمشق السينمائي.

فأيام قرطاج السينمائية تعد من أبرز التظاهرات السينمائية على مستوى الصعيد الدولي والعربي والإفريقي وهو مهرجان ثقافي أساسه تقديم الأفلام للجمهور وتنظيم لقاءات بين مؤلفين ومخرجين وكتاب سيناريو وممثلين وغيرهم.

ولا يفوتنا بالتذكير أن مهرجان قرطاج السينمائي قد بلغ دورته هذه ربع قرن على انبعاثه.

كما نود أن نشير بالذكر أن هذه الدورة الثالثة عشرة لأيام قرطاج السينمائية قد تولى إدارتها الأديب الأستاذ عز الدين المديني وهو مدير المهرجان.

وقد شاركت في هذه الدورة ٣٧ دولة منها ٢٤ دولة عربية وإفريقية وقد سجلت هذه الدورة مشاركـــة مغاربية متميزة متمثلة في ١٧ فيلماً طويلاً و١٢ فيلماً قصيراً.

كما شاركت سورية أيضاً في هذه الدورة بثلاثة أفلام: الطحالب، وكفرون، وليالي ابن آوى.

كما شهدت أيام قرطاج السينمائية ولأول مرة في تاريخ السينما التونسية حضوراً مكثفاً للإنتاج التونسي حيث شاركت في هذه الدورة ٨ أفلام طويلة تم اختيار ٣ منها للمسابقة الرسمية وهي: برق الليل لعلي العبيدي وعصفور السطح لفريد بو غدير وليلة السنوات العشر لإبراهيم باباي وكما شاركت تونس بـــ ٨ أفلام قصيرة اختير منها ٣ للمسابقة الرسمية هي: كسار الحصا لمحمد الزرن وبرج الحوت لتوفيق الرايس وفسيفساء رومانية للطفي الثابت.

وقد افتتحت الدورة الثالثة عشرة لأيام قرطاج السينمائية بقاعة الكوليزي بالعاصمة بعرض شريط مورتونيقا أو «طفل الأمل» من غينيا بيساو.

واحتوى برنامج أيام قرطاج السينمائية على عروض أفلام عربية وإفريقية طويلة نذكر منها على وجه الخصوص الأشرطة التالية:

الشريطان حسن النية وزهرة الرمال من الجزائر وشريط القورطو من الكوت ديفوار وشريط الانتفاضة والمغتصبون من مصر وشريط سيري الشاهد من غينيا وشريط مورتو نيفا من غينيا بيساو. وشريط ليل السفر من العراق وثلاثة أشرطة من المغرب هي باديس والمطرقة والسندان وعرس الآخرين.

أما بالنسبة للأشرطة القصيرة نذكر من بينها شريط الحار من الجزائر وشريط صيد العصاري من مصر وشريط تراثنا الجميل من ليبيا وشريط نهر النيجر من نيجريا وشريط علامة سؤال والنورس من فلسطين وشريط المحطة من السودان وشريط كسار الحصا وفسيفساء رومانية من تونس.

إلى جانب عروض أفلام من بانوراما السينمائية الإفريقية لجنوب الصحراء وعروض أفلام تكريم لسينما أكديبيك.

كما تم في إطار آفاق السينما التونسية وهي إحدى أقسام المهرجان عرض الشريط التونسي مجنون القيروان بعد ٥٣ سنة من ظهوره منذ سنة ١٩٣٧ وذلك تكريماً لرواد السينما التونسية وكما تم تخصيص ٧ قاعات للعروض السينمائية وهي:

الكوليزي و أ - ب - ت - ودار الثقافة ابن خلدون وهاني جوهرية والقدس وإفريقيا والبرناس.

وفي إطار أيام قرطاج السينمائية أقيم معرضان بقاعة الأخبار الأول حول أوجه من السينما العربية إعداد خميس الخياطي والثاني حول السينما التونسية لأنور عيسى.

كما انتظمت في نطاق أيام قرطاج السينمائية الدورة الثالثة للسوق الدولية للأفلام من ٢٩ تشرين الأول إلى ٢ تشرين الثاني ١٩٩٠ وذلك بقاعة باردو بنزل الهناء الدولي بمشاركة ١٢ مؤسسة سينمائية وتلفزيونية إلى جانب مشاركة المنتجين والموزعين التونسيين والإذاعة والتلفزة التونسية.

بالإضافة إلى لقاءات نقاش يومية خاصة بالعروض السينمائية للأفلام المبرمجة في إطار المسابقة الرسمية وذلك بدار الثقافة ابن خلدون بمشاركة السينمائيين المهتمين بالميدان السينمائي من مخرجين وممثلين إلى جانب نقاد وصحفيين.

كما تم من خلال هذه الدورة تكريم عدد من السينمائيين من بينهم: زليخة سليمان من النيجر وجاد الله جبارة من السودان والمرحوم النوري الزنزوري وحوفيه الفلي وأحمد حرز الله وحاتم بن ميلاد ويسرى نسيم من تونس وبمناسبة أيام قرطاج السينمائية لهذه الدورة صدر كراس خاص يتضمن بالتفصيل البرنامج الكامل لعروض المشاركة في هذا المهرجان في نطاق المسابقة الرسمية وخارجها مع ملخص للأشرطة السينمائية كما صدرت خلال أيام المهرجان جريدة يومية خاصة بالمهرجان.

وعلى هامش الدورة الثالثة عشرة لأيام قرطاج السينمائية انتظمت ندوة تحت عنوان السوق السمعية والبصرية بين تحولات الشمال والتعاون جنوب جنوب وذلك بقاعة نزل الهناء الدولي من ٢٩ إلى ٣١ تشرين أول ١٩٩٠

بمشاركة عدد من السينمائيين والخبراء والمختصين في الفن السابع والنقاد والصحفيين.

وقد تركزت الندوة على المحاور الأربعة التالية:

١ - الوضع الحالي للإنتاجات العربية والإفريقية في السوق الدولية.

٢ - إنعكاسات التغيرات الطارئة على الخريطة الأوروبية (السوق الأوروبية المشتركة والتحولات في أوروبا الشرقية) على المنتوج السمعي البصري العربي الإفريقي.

٣ - هل يوجد تعاون جنوب جنوب وهل توجد سوق لترويج الإنتاجات السمعية والبصرية العربية والإفريقية في القارة وفي البلدان العربية؟

٤ - ما هي الاستراتيجيات الممكن سنها لتوزيع الإنتاجات السمعية البصرية العربية الإفريقية في أقطارها وفي سائر أقطار العالم.

وقد اختتمت أيام قرطاج السينمائية في دورتها الثالثة عشرة بقاعة الكوليزي بإعلان توزيع الجوائز للأشرطة الفائزة لهذه الدورة.

وشكلت لجنة التحكيم الدولية كما يلي:

الرئيس يوسف شاهين (مصر) .

وكأعضاء حمودي بن حليمة (تونس) وإيف بواسيي (فرنسا) وفيورانو رانكاتي (إيطاليا) وهيلا قريما (أثيوبيا) ورشيد ميموني (الجزائر).

وكانت النتائج النهائية على النحو التالي:

الأفلام الطويلة :

جائزة التانيت الذهبي لشريط «الحلفاوين» أو «عصفور السطح» للمخرج فريد بو غدير - تونس.

جائزة التانيت الفضي لشريط «لوس» أو «زهرة الرمال» للمخرج محمد رشيد بن حاج الجزائر.

جائزة التانيت البرونزي لشريط «مورتونيقا» أو «طفل الأمل» للمخرج فلورا قوماس - غينيا بيساو.

جائزة أحسن ممثل أسندت إلى سليم بو غدير تونس.

جائزة أحسن ممثلة أسندت إلى الممثلة بيه قوماس غينيا بيساو.

جائزة الإخراج أسندت إلى المخرج محمد عبد الرحمن تازي عن شريط باديس - المغرب.

الأفلام القصيرة:

جائزة التانيت الذهبي لشريط صيد العصاري للمخرج علي الغزولي - مصر.

جائزة التانيت الفضي لشريط المحطة للمخرج طيب المهدي - السودان.

جائزة التانيت البرونزي لشريط علامة سؤال للمخرج جمال شموط - فلسطين.

وتم ولأول مرة في هذه الدورة توزيع الجوائز التشيجيعية للأفلام التونسية التي أنتجت ١٩٨٩ - ١٩٩٠ وهي جوائز موازية لأيام قرطاج السينمائية وهي كما يلي:

جائزة منظمة الوحدة الإفريقية وقيمتها خمسة آلاف دولار لفيلم «ليلة السنوات العشر» لإبراهيم باباي.

جائزة المنظمة الكاثوليكية العالمية للسينما والوسائل السمعية والبصرية للشريط الجزائري «لوس» للمخرج محمد رشيد بلحاج.

مع توجيه تقدير خاص للشريط المغربي «باديس» للمخرج محمد عبد الرحمن تازي الذي حصل أيضاً على جائزة مركز التوجيه التربوي بإيطاليا.

الجائزة العالمية الخاصة لمدينة بوجيا بإيطاليا أسندت لشريط «عصفور السطح» لفريد بو غدير والشريط القصير المحطة للطيب المهدي من السودان.

- **المهرجان الدولي لأفلام وبرامج فلسطين:**

كان قد تقرر أن يعقد في بغداد مرة كل سنتين، وقد خصص هذا المهرجان لسينما:

القضية الفلسطينية أي للأفلام والبرامج السينمائية والتلفزيونية التي ترصد جانباً أو جوانب من القضية الفلسطينية، وفي الوقت نفسه يكشف واقع وأبعاد السينما الصهيونية، من خلال الندوات والمناقشات، بكافة وجوهها وأساليبها القديمة والجديدة ودورها في التخريب الثقافي الذي تمارسه الحركة الصهيونية والكيان الصهيوني ضد العرب وتراثهم الثقافي والحضاري، وذلك في محاولة من المشاركين في هذا المهرجان للوصول إلى إجراءات عربية لمجابهة هذا التخريب والعمل على محاصرته والتصدي له على الصعيدين العربي والعالمي، سواء بوساطة الشريط السينمائي العربي، أم بالوسائل الثقافية والإعلامية الأخرى.

وكانت فكرة إقامة المهرجان قد طرحت بين السينمائيين العرب في مهرجان لايبزغ للأفلام التسجيلية عام ١٩٦٩، وفي شباط ١٩٧٢ تحولت الفكرة إلى قرار بمبادرة من الجمعية العمومية لاتحاد الإذاعيين العرب، واختيرت بغداد لتكون مقرا للمهرجان.

ويتضمن المهرجان أفلاماً وبرامج تعرض داخل المسابقة وأخرى تعرض خارجها، كما يشتمل على عرض خاص لأفلام قضايا النضال العالمي، ومن المعروف أنه أقيم مرتين تحت شعار «تحرير فلسطين ركيزة للسلام العالمي» وذلك في عام ١٩٧٣ و ١٩٧٦، وهو يقام في شباط برعاية المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون وبالمشاركة مع اتحاد الإذاعات العربية.

عقدت الدورة الأولى للمهرجان عام ١٩٧٣ وصدر آنذاك بيان يؤكد على أهمية الفن المناضل وقدرته في عكس الواقع، وإسهامه في عمليات التطوير الجذرية.

ونظراً للأوضاع العامة في بغداد، السياسية والأمنية، فقد تعثرت دورات هذا المهرجان لدرجة التوقف.

- عقدت على مدى أربعة أيام في العاصمة اللبنانية، بيروت، تظاهرة سميت «سينما عربية» وشملت عروضاً للأفلام الفائزة بجوائز مهرجان السينما العربية في باريس وورشة عمل تحمل عنوان «المرأة في السينما العربية» وأشرف على تنظيم هذه التظاهرة مؤسسة الحريري- صيدا ومعهد العالم العربي - فرنسا، والجامعة اللبنانية - الاميركية.

أما الأفلام الروائية الفائزة بجوائز الدورة الخامسة لمهرجان السينما العربية في باريس فكانت:

- بركة الشيخ: إخراج جاد الله جبارة - السودان .. وهو الفائز بشهادة تقدير خاصة بالفيلم الطويل.

- جنة الشياطين: إخراج أسامة فوزي - مصر .. وهو الفائز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة مناصفة مع فيلم «الصحفيون» لكريم طريدية.

- موسم الرجال: إخراج مفيدة تلاتلي - تونس .. وهو الفائز بجائزة المهرجان الكبرى.

- حريم مدام عثمان: إخراج نادر مكفاس - الجزائر.. وهو الفائز بجائزة العمل الأول.

- أول عيد ميلاد: إخراج كامل شريف - تونس .. وهو الفائز بالجائزة الكبرى للفيلم الروائي القصير.

وهكذا نرى أن العروض اقتصرت على افلام معينة بينما غاب الفيلمان السوريان «تراب الغرباء» و «نسيم الروح» اللذان فاز عنهما بسام كوسا بجائزة التمثيل، وكذلك الفيلم المصري «الأبواب المغلقة»الذي نالت سوسن بدرخان جائزة التمثيل النسائي عن دورها فيه، وذلك بحجة أن هذه الأفلام معروفة جيداً للجمهور اللبناني في مناسبات سابقة.

وعلى هامش هذه التظاهرة تم عرض فيلمي «جداتنا» لواحة الراهب من سورية و«لما حكيت مريم» لاسد فولادكار من لبنان، وحضرهما كميل كابانا رئيس معهد العالم العربي في باريس وماجدة واصف مديرة المهرجان.

وقد بدأ الناقد السينمائي اللبناني وليد شميط بورقة أشار فيها إلى أن السينما العربية كانت دائماً تحت هيمنة الرجل والأمر الذي جعلها ضحية النمطية والعقلية التقليدية رغم التطور الكبير الذي شهدته المجتمعات العربية في السنوات الأخيرة، ورغم المحاولات القليلة التي رأت في المرأة كائناً حياً وشريكاً للرجل في بناء المجتمع. وانتهى إلى طرح مجموعة من التساؤلات عن أفلام النساء العربيات وعن صورة المرأة في السينما العربية عموماً وعن أوضاع المرأة العاملة في ميادين وسائل الاتصال.

وقد شارك في النقاشات مجموعة كبيرة من السينمائيين والنقاد والأكاديميين والباحثين أذكر منهم محمود حميدة من مصر، ومصطفى إبراهيم من السودان. والكاتبة ليلى العثمان من الكويت، ومنى واصف وواحة الراهب وصلاح دهني ورفيق أتاسي من سورية.

وغازي قهوجي وبرهان علوية وأسد فولادكار ونادين لبكي ولارا سابا وجوانا حاجي توما ومحمد سويد وبرناديت حديب ومحمد حجازي ونديم جرجورة وسايد كعدو من لبنان.

وتمحورت النقاشات حول ضرورة إتاحة الفرصة للسينمائيات العربيات كي يعبرن عن أنفسهن وذواتهن وحول تشجيع المرأة على الدخول في المهن السينمائية والدرامية المختلفة، وحول ضرورة أن تقوم الجهات الإنتاجية العربية بإنتاج أفلام تتعلق بالواقع الحالي للمرأة العربية في المجتمعات المعاصرة.

وبعد أن تم استعراض بعض التجارب السينمائية النسائية اتفق المجتمعون على رفع اقتراحات وتوصيات عملية قابلة للتنفيذ سترفع إلى قمة المرأة العربية التي تنظمها مؤسسة الحريري بالتعاون مع المجلس القومي للمرأة المصرية وجامعة الدول العربية ومنظمة اليونيسكو في القاهرة.

ومن أهم هذه المقترحات دعم مهرجان سينما المرأة الذي ستعقد دورته الثانية في أيار ٢٠٠١ في بيروت، وتشجيع البحث السينمائي والتأليف والترجمة في ميادين سينما المرأة وتكليف باحثين بتحقيق دراسات مكتوبة ومصورة عن صورة المرأة في الدراما العربية السينمائية والتلفزيونية. وحث محطات التلفزة العربية على إنتاج أعمال تتعلق بالمرأة وعلى عرض الأفلام

الروائية والوثائقية والتسجيلية التي تتناول وضع المرأة العربية والتنسيق مع مختلف المهرجانات السينمائية والتلفزيونية العربية لعقد ندوات تتعلق بسينما المرأة العربية وبالسينمائيات العربيات كي تختفي المواقف المسبقة من المرأة وكي تظهر إلى الوجود الصورة الغائبة للمرأة، أو المغيبة ، في معظم الأفلام العربية قديمها وجديدها.

وفي عام ٢٠٠٤ افتتحت الدورة الأولى بمجمع (الدوليز) للمهرجان الدولي للفيلم في مدينة (مسلا) قرب الرباط في المغرب وقد اختار المهرجان لدورته الأولى شعار: «شاشة المرأة» لينضاف إلى قائمة المهرجانات السينمائية المرتبطة بمدن مغربية، مثل تطوان والرباط وخريبكة ومراكش.

وينظم المهرجان، مادة الفن السابع لجمعية أبي زقزاق بالتعاون مع وزارتي الثقافة والاتصال

شارك ١٢ فيلماً روائياً في المسابقة الرسمية للفوز بجوائز المهرجان وهي:

الملائكة لا تحلق فوق الدار البيضاء لمحمد العسلي من المغرب ويلوفار تحت المطر لومايون كريم بور من أفغانستان ومنذ أن رحل أو طار لجولي برتوتشيلي من فرنسا وانتهاء لطاران أدارش من الهند و« سهر الليالي» لهاني خليفة من مصر وأجمل يوم في الحياة لكريستينا كومنتشيني من ايطاليا وهارا: الوداع يا أبتي لريني أنايا توبولوسا من اليونان و الحظ النائم لأنجلس كونزاليز سيندي من اسبانيا ورؤى حالمة لواحة الراهب من سوريا و فريدا لجولي تايلور من الولايات المتحدة واختبار لناصر رفاعي من إيران.

وضمت لجنة تحكيم المهرجان التي تترأسها جاكي بوييعضو، مؤسسة ومديرة المهرجان الدولي للمرآة بكريتي بفرنسا، المخرجة المغربية نرجس النجار، والمصرية ايناس الدغيدي وصوفيا هينيا دوكو مبانيس ممثلة المؤسسة الهيلينية للثقافة من اليونان واينما كولاداكو تييريز كورديو، رئيسة جمعية كتاب السيناريو بالأندلس من إسبانيا.

وقال نور الدين اشماعو، رئيس المهرجان الدولي للفيلم بسلا، إن الهدف الأساسي من إقامة مهرجان دولي للفيلم، هو تغيير صورة مدينة سلا كمدينة مهمشة، وإبْراز مكانتها التاريخية والتعريف بمعالمها الحضارية. كما أن اختيار شاشة المرأة كموضوع لهذه الدورة والدورات المقبلة، هو من أجل إضفاء طابع الخصوصية والتميز عن باقي المهرجانات السينمائية المقامة بالمغرب.

- المهرجان القومي للسينما المصرية.

يقدم هذا المهرجان أحدث الأفلام التي تنتج في مصر، وقد تنافس في دورته السادسة (١٧) معظم نجوم السينما المصرية: عادل إمام ومحمود عبد العزيز وحسين فهمي ومحمد هنيدي وعلاء ولي الدين وفاروق الفيشاوي ومحمود ياسين ومحمود حميدة وميرفت أمين ونادية الجندي والهام شاهين ولبلبة وغالا فهمي ويسرى.

كما تنافس كبار مخرجي السينما العربية في الوقت الحالي يوسف شاهين وإيناس الدغيدي وشريف عرفة ونادر جلال وإيهاب راضي ومدحت السباعي وعادل الأعصر وداود عبد السيد، فقد شاركوا بمجموعة من الأفلام من بينها عبود على الحدود و فتاة من اسرائيل و هاللو أميركا وأمن

دولة و سوق المتعة و بونو بونو والنمس والكافر و «كـــلام الليل و الآخر و فل الفل وأرض الخوف وأولى ثانوي و حسن وعزيـــزة و أشيك واد في روكسي و الفـــرح و همام في امستردام و الأبواب المغلقة.

وكان حفل افتتاح المهرجان مفاجأة، حيث عرض فيلم ياقوت أفندي بطولة نجم الكوميديا الراحل نجيب الريحاني والذي أنتج في فرنسا وعرض في مصر في عام ١٩٣٤، وهاهو يعرض بعد ٦٦ عاماً، ولم يعرض منذ ذلك الحين في مصر فالفيلم محفوظ في أرشيف الفيلم الفرنسي، ولم يعثر على نسخة منه في مصر. والفيلم يدور حول ياقوت الذي يملك بيتين وبعض الأفدنة، ويعمل إلى جانب ذلك محصلاً في إحدى الدوائر، ويذهب ياقوت لتحصيل قيمة إيجار شقق إحدى عمارات الدائرة، ويضطر إلى انتظار سوزان الساكنة الفرنسية حتى تعود، ويصل الباشكاتب ساخطاً، ويفصل ياقوت من عمله أمام سوزان التي تشفق عليه وتمنحه شيكاً ولكن ياقوت يرفضه.

ويلتقي ياقوت مرةً أخرى مع سوزان ويقعان في الحب ويتزوجان ويسافران إلى فرنسا، ويتمرد ياقوت على التقاليد الغربية ويصمم على العودة إلى مصر.

وقد بدأ العمل في فيلم ياقوت في ٢٠ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٣ وأخذ أول منظر في مدينة نيس الفرنسية، وتضمن التنفيذ إقامة مناظر حارة مصرية داخل استديوغومون بباريس، وقام أحمد بدرخان لوجوده في باريس في ذلك الوقت بمهمة مساعدة المخرج الفرنسي، وتم تصوير مناظر

الفيلم الخارجية في باريس، وفي الريفييرا الفرنسية قرب نيس، وتضمن الحوار أجزاء كبيرة باللغة الفرنسية.

وكرم المهرجان هذا العام الفنانة القديرة زوزو حمدي الحكيم وكمال عطية وعبد الحي أديب ونصحي اسكندر وأحمد الخضري، ومن بين الأفلام التي شاركت في المهرجان أفلام لاقت نجاحاً جماهيرياً واستمر عرضها في دور السينما لأسابيع طويلة مثل فيلم (عبود على الحدود) وهو فيلم كوميدي قام ببطولته علاء ولي الدين، عرض الفيلم لنماذج من الشباب المستهتر الذين يدمنون البانغو، وكان والد عبود نقيباً، في الجيش أحيل إلى التقاعد، ورأى أن إصلاح ابنه لن يكون إلا بتجنيده في الجيش، ولكن العقبة انه ابن وحيد فقرر أن يتزوج لينجب ابنا ليدخل عبود الجيش، وبالفعل يحدث ذلك. وبالطبع أصلح الجيش من حال عبود ورفاقه.

وأيضاً من الأفلام التي لاقت نجاحاً فيلم هاللو أميركا الذي قام ببطولته نجم الكوميديا عادل إمام، ومضمون هذا الفيلم إن هناك من يسعون وراء الكسب السريع عن طريق تركهم لوطنهم، والعمل في الدول الأوربية والأمريكية ظناً منهم أنهم قد يحققون المال الوفير الذي يؤمن لهم مستقبلهم، ولكنهم يفاجأون بالكثير من المشاكل عند تركهم الوطن.

وفي النهاية يعود هؤلاء المخدوعون إلى وطنهم يعانون نفسياً ومادياً بعد أن يكونوا خسروا كل شيء في حياتهم حتى القليل الذين ظنوا أنهم كسبوه.

كما شارك فيلم همام في امستردام وهو أحد الأفلام التي ظلت لأسابيع طويلة في دور السينما وحقق إيرادات عالية، وقام ببطولته محمد

هنيدي وأحمد السقا، ويدور حول همام شاب من قاع المجتمع المصري، يريد أن يحقق طموحاته كأي شاب فيسافر إلى إحدى الدول الأوربية عن طريق أحد الأصدقاء الذي يسعى له في ذلك لتحقيق مستقبل أفضل يحقق فيه ذاته، ويحقق بالفعل هذا النجاح في الخارج ليؤكد أن المصري جدير بأن يثبت كفاءة في أي عمل يسند إليه.

كما شاركت في المهرجان مجموعة من الأفلام التي تتحدث عن الوطنية والجاسوسية مثل فيلم فتاة من إسرائيل الذي لعب بطولته النجم محمود ياسين وفاروق الفيشاوي ورغدة، ويبدأ الفيلم بمشهد قتل جماعي للأسرى المصريين أثناء الحرب ودفنهم تحت رمال سيناء، وفيلم أمن دولة الذي قامت ببطولته نادية الجندي أمام محمود حميدة ويروي كيفية القبض على أمير من أمــراء التطرف، وكيفية مواجهة الإرهــاب والتطرف، وفيلم الكافير لعزت العلايلي وعبير صبري ويحكي قصة مهنس مصري يعمل في سلاح الطيران وضعته الظروف في قضية مخابرات يتم الكشف خلالها عن أسرار تصنيع أول طائرة مقاتلة حربية إسرائيلية باسم الكافير.

- مهرجان السينما العربية في باريس

استبق الناقد إبراهيم العريس (١٨) الدورة الخامسة لمهرجان السينما العربية في باريس ليقدم معلومات مهمة عن هذه التظاهرة قد تكون مجهولة بالنسبة لكثيرين:

إذا كان من الصعب القول أن التظاهرة الأساس في مهرجان السينما العربية في باريس، أي تظاهرة المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة، تعد بأية مفاجآت حقيقية، فإن ما يسهل قوله،منذ الآن، حول هذا المهرجان

الذي يقيمه معهد العالم العربي للمرة الخامسة خلال عشر سنوات، وسط العاصمة الفرنسية، هو أن ثلاث علامات سوف تميزه هذه المرة، أولها الحضور الخليجي (الذي، إذ تغيب السينما الخليجية، يأتي مبرراً لاتصال جاد بين الشاشة السينمائية والشاشة التلفزيونية)، وثانيها التكريم الخاص الذي يكرس للفنانة الراحلة تحية كاريوكا، والثالث هو اللفتة الخاصة، والمناسبة زمنياً،إلى السينما الجزائرية من خلال تكريم المكتبة السينمائية الجزائرية.

فإذا أضفنا إلى هذا ليالي السينما العربية حيث تقدم عروض خاصة لعدد من أفلام ما يسمى بـــ الكوميديين الجدد في السينما المصرية، تصبح لدينا، في نهاية الأمر، صورة شبه بانورامية للسينما العربية، ماضيها وحاضرها، برسم من يريد مشاهدة هذه السينما وعلامتها في فرنسا.

من الواضح إن هذه الاختيارات لا ينتظمها أكثر من الرغبة في رسم خارطة متنوعة المشارب لهذه السينما، ولكن من الواضح أيضاً أن تكثيف التظاهرات وتنويعها على هذا النحو،إنما يأتي ليسد النقص الكبير في الصورة التي يمكن أن يعكسها المهرجان للسينما العربية عبر الأفلام الروائية الطويلة التي يعرضها.

إذ، حتى وإن كان في الإمكان النظر إلى ما يعرض في هذا المجال على أنه مميز إلى حد ما، ويقدم هنا بعض أفضل ما أنتج في البلدان العربية المعينة، فإن الواقع يبين أن أكثر من نصف ما يعرض يتألف من أفلام سبق عرضها في تظاهرات عديدة أخرى، لا سيما الأفلام المصرية والفيلمان السوريان، وفيلم على الأقل من الفيلمين المغربيين.

أما مبرر هذا فواضح، حيث من المعروف أن المهرجان الباريسي يقدم مرة كل عامين، وبالتالي فهو يعرض ما تحقق خلال الفترة الفاصلة بين دورتين له، شرط ألا تكون الأفلام عرضت في فرنسا.

ومن هنا لا يرى المهرجان غضاضة في أن تتمثل سورية بـنسيم الروح لعبد اللطيف عبد الحميد، و تراب الغرباء لسمير ذكرى، وهما فلمان لايكفان، معاً، عن التجول بين المهرجانات، منذ عرضهما الأول - ودائماً معاً - في مهرجان القاهرة السينمائي قبل عامين.

وما يقال عن الفيلمين السوريين، يمكن قوله عن الأفلام الخمسة التي تعرض باسم مصر، وهي العاشقان مــن تمثيل وإخــراج نــور الشريف وأولى ثانوي لمحمد أبو سيف وجنة الشياطين لأسامة فوزي والأبواب المغلقة لعاطف حتاتة و أرض الخوف لداود عبد السيد.

والحقيقة أن الاختيارات المصرية جيدة، على رغم أن الأفلام عرضت كثيراً في السابق ونال بعضها جوائز.

ذلك أن هذه الأفلام، معظمها على أي حال، هي أفضل ما خرج من استديوهات القاهرة خلال العامين الأخيرين.

وكل منها سبقته سمعة طيبة، تجعله قادراً على اجتذاب جمهور، يعاني مهرجان المعهد عادة، كثيراً، قبل التمكن من اجتذابه.

في المقابل، قد يكشف المهرجان عن نكسة مزدوجة تطاول السينما النسائية العربية، حيث أن الفيلمين المعروضين في المسابقة الرسمية واللذين أتى أولهما مــن المغرب }كيد النساء لفريدة بليزيــد (والثاني من تونس) موسم الرجال لمفيدة التلاتلي واللذين يمثلان، توقيعاً ومضموناً، السينما

النسوية العربية، لم يأتيا على قدر ما كان مأمولاً منهما، أو من مخرجتيهما اللتين كانت كل منهما قد أثبتت حضوراً كبيراً في فيلم أول أو سابق }باب السماء مفتوح لبليزيد، و صمت القصور للتلاتلي.

ومع هذا فقد ذهبت جائزة المهرجان لفيلم (موسم الرجال) لمفيدة التلاتلي، وهو من إنتاج تونسي، فرنسي مشترك.

- مهرجان السينما العربية الأول في البحرين

وفي ربيع عام ٢٠٠٠ أقيم في مدينة المنامة عاصمة البحرين مهرجان السينما العربية الأول.

خرج الحلم منتشياً بذاته وخطا واثقاً، ليغدو واقعاً ذا هوية وزمان، ومكان معلناً عن كينونته كحدث ثقافي فني عربي متميز مع البداية المتفائلة للألفية الثالثة.

المهرجان، عبارة عن مسابقة تنظم كل سنتين تسعى إلى تشجيع السينمائيين العرب على الالتقاء والنظر في التعاون المشترك،لخلق سينما عربية موحدة تحمل أهداف الفن السابع وترسخ الثقافة العربية في جو من الحرية الفكرية والقيام بالتعريف بهذه العمال على مستوى العالم.

تأسيس أول مهرجان يعنى بالسينما العربية بكل جوانبها الثقافية والفكرية والترفيهية في البحرين، بمبادرة وجهود شجاعة لنادي البحرين للسينما، الذي قام بتنظيم المهرجان بالتعاون مع وزارة شؤون مجلس الوزراء والإعلام ممثلة بالسيد الوزير محمد إبراهيم المطوع - رئيس المهرجان، ; بدعم مادي وفني من بعض مؤسسات القطاع الخاص، وتزامن انطلاق المهرجان مع بداية قرن التكنولوجيا والبصريات القرن الواحد والعشرين،

أي بعد ما ينوف عن المائة عام من ولادة السينما عالمياً، وفي بلد لم ينجز إلا فلماً روائياً وحيداً (الحاجز ١٩٩٠ – بتمويل ذاتي من مخرجه بسام الذوادي)، وبعض الأفلام التسجيلية للرائد السينمائي البحريني المخرج خليفة شاهين، وتزامن موعد المهرجان مع معرض الكتاب الدولي التاسع في البحرين، دلالات خاصة تشير صراحة إلى الأفق المستقبلي الذي تنظر إليه البحرين، وتؤسس عبر مداه البعيد – العريض، دولتها الحديثة، معتمدة سياسة عملية في التعامل بذكاء مع معطيات الواقع وتسخيرها لنهضة دولتها الفتية الأقل إنتاجا للنفط بين جاراتها في الخليج العربي، وعدد سكانها لا يتجاوز ٣٩٠ ألف نسمة، وذلك بإيجاد البدائل الحديثة لتدعيم البنية التحتية بالاعتماد على قطاع السياحة والمصارف والخدمات وغيرها.

– في ختام يومين من الاجتماعات على هامش مهرجان السينما العربية الأول، توج السينمائيون الخليجيون جهوداً مضنية استمرت ست سنوات بالإعلان عن قيام جمعية للسينمائيين الخليجيين، اتفق على أن يكون نادي البحرين للسينما، مقراً مؤقتاً لها، وتضم المخرجين السينمائيين وخريجي معاهد السينما في كل التخصصات، والممثلين الذين شاركوا في عملين سينمائيين على الأقل، بالإضافة الى المنتجين السينمائيين والنقاد المتخصصين في السينما، وقد تم انتخاب مجلس ادارة مؤقت مكون من سبعة أشخاص برئاسة المخرج الكويتي خالد الصديق، وعضوية المخرج بسام الذوادي، ويوسف فولاذ من البحرين خالد بدر من الإمارات سعد البوراشيد من قطر،عبد الله المحيسن من السعودية، وخالد الزدجالي من سلطنة عمان، إشهار الجمعية طبقاً لقانون الجمعيات والأندية الموحد في البحرين، سيضم

لائحة المؤسسين في عضويتها وهم مخرجون وفنانون من الخليج العربي، حياة الفهد، خالد النفيسي، إبراهيم الحربي، داود حسين، هاشم محمد، عامر الزهير، صالح الفوزان، عبد المحيسن نمر، وكانت الدعوة لتأسيس الجمعية قد انطلقت في العام ١٩٩٤ على هامش ملتقى الشارقة السينمائي، وللتذكير هنا، كانت مجلة الكويت السباقة عام ١٩٩٧ في تغطية الخبر الخاص بالجائزة التي قدمها سينمائيو الخليج باسم سينمائيي دول مجلس التعاون الخليجي في إطار مهرجان دمشق السينمائي ١٩٩٧، وبمبادرة شخصية ومالية منحت على شكل منحوتة لصقر رمزي للمخرجة اللبنانية كريستين دبغي عن فيلمها زينب والنهر.

- مهرجان دبي السينمائي الدولي:

أحدث المهرجانات السينمائية العربية.. أقيمت دورته الأولى في أواخر عام٢٠٠٤ ويقول المسؤولون عنه:

تعود فكرة مهرجان دبي السينمائي إلى عدة أعوام مضت، وحتى قبل تأسيس مدينة دبي للإعلام، حيث جاءت الفكرة في إطار خطة استراتيجية طويلة المدى تهدف إلى وضع دبي ودولة الإمارات على خريطة صناعة السينما العالمية وتحويل دبي إلى مركز جديد لصناعة السينما في المنطقة وذلك في ضوء الرؤية الطموحة التي حدد ملامحها بوضوح الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، ولي عهد دبي وزير الدفاع، لترسيخ مكانة دبي ودولة الإمارات بين مصاف العالم المتطور والمتحضر عبر العديد من المبادرات الأخرى التي شملت معظم المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المحلية، ومع تأسيس مدينة دبي للإعلام، كان من الملائم أن تضطلع المدينة وتشرف بمهمة إطلاق المهرجان وأن تأخذ على عاتقها مسؤولية تنظيمه.

وقد رأت حكومة دبي أن المهرجان سيمثل إضافة قيمة لجهودها في تعزيز المسيرة الثقافية والحضارية لدولة الإمارات ودعم الجهود الرامية إلى ترسيخ مبادئ التعاون في شتى أنحاء العالم وتوثيق عرى التواصل بين العالم العربي وبقية دول العالم،

– إن أبرز ما يميز مهرجان دبي السينمائي الدولي الأول هو استحداث نموذج غير متعارف عليه من قبل في العالم العربي في الإعداد للمهرجان حيث تم تشكيل لجنة إعداد ولكنها في الواقع تحمل مسمى لجنة المبرمجين وهو مسمى ومفهوم غير معهود في منطقتنا من قبل، ولكنه متبع في أغلب المهرجانات الدولية الكبرى، حيث تم اختيار مجموعة من اكبر المتخصصين في مجال العمل السينمائي سواء محلياً أو إقليميا أو عالمياً، حيث تولى كل من أعضاء اللجنة، الذين دعتهم إدارة المهرجان للانضمام إلى أسرته من كل أنحاء العالم، تولى مسؤولية إعداد قسم كامل من أقسام المهرجان وذلك اعتماداً على خبرة كل منهم في المجال الذي يغطيه القسم الخاص به.

المصادر والمراجع:

١- جان الكسان – السينما السورية في خمسين عاما – كتاب صادر عن وزارة الثقافة السورية.

٢ – نشرة (مهرجان)الصادرة عن أيام المهرجان – الإعداد ١ – ٥

٣ – جان الكسان – دمشق تحتضن العالم في الدورة الثالثة عشرة لمهرجانها السينمائي الدولي.

مجلة (سمرة) – الكويت – عدد يناير ٢٠٠٤.

٤ – محمد حسن – مهرجان القاهرة بعد دورته الرومانسية صحيفة الاتحاد – تاريخ ٢٧ سبتمبر ٢٠٠٠.

٥ – إبراهيم العريس – دورة غنية لمهرجان القاهرة الدولي – صحيفة الحياة – ١٠ أكتوبر ٢٠٠٣ .

٦ – صحيفة الشرق الأوسط – العدد ٩٠٩١ تاريخ ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣.

٧ – وفية خيري: نجح مهرجان الإسكندرية وسقطت السينما المصرية – مجلة (نصف الدنيا – العدد ٧١٠ تاريخ ٢١ سبتمبر ٢٠٠٣ .

٨ – محمود شحاتة – مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية – صحيفة الحياة تاريخ ٢٦ سبتمبر ٢٠٠٣.

٩ – وثائق الأيام السينمائية في قرطاج ١٩٦٦ – ١٩٧٥.

١٠ – أيام قرطاج السينمائية – مجلة الحياة السينمائية – العدد الثاني ١٩٧٩.

١١ – ندوة حول مهرجان قرطاج– نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول– العدد ٥.

١٢– رفيق أتاسي – تقرير عن أيام قرطاج السينمائية – مجلة الحياة السينمائية – كانون الثاني ١٩٨١.

١٣ – العربي الزوابي – أيام قرطاج السينمائية – صحيفة الأسبوع الأدبي – ١٤ شباط ١٩٩١.

١٤ - مهرجان أفلام وبرامج فلسطين - نشرة سينما ومسرح - بغداد - عدد شباط - ١٩٧٨.
١٥ - رفيق أتاسي - الصورة الغائبة للمرأة في الفيلم العربي - جريدة الثورة عدد ٢٧ - ٩ - ٢٠٠٤.
١٦ - لطيفة العروسني - انطلاق الدورة الأولى للمهرجان الدولي للفيلم في (بسلا) صحيفة الشرق الأوسط - عدد ٦ - ٩ - ٢٠٠٤.
١٧ - المهرجان القومي للسينما المصرية - مجلة الحوادث تاريخ ١١ - ٨ - ٢٠٠٠.
١٨ - إبراهيم العريس - الأفلام نفسها والنساء في تراجع - مجلة الوسط - ٢٦ - ٦ - ٢٠٠٠.
١٩ - كوليت بهنا - مهرجان السينما العربية الأول في البحرين - مجلة الكويت - العدد ٢٠٠.
٢٠ - المصدر السابق .

مصادر عامة:

- مصنفات مؤسسات السينما في الوطن العربي.
- وثائق الأيام السينمائية في قرطاج ١٩٦٦ - ١٩٨٠.
- وثائق مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب ١٩٧٢.
- وثائق مهرجان دمشق السينمائي الأول ١٩٧٩.
- وثائق وبحوث حلقة الخيالة في الوطن العربي ليبيا ١٩٧٥.
- المهرجانات السينمائية في العراق.
- مجلة السينما العربية العدد الأول - تشرين الأول ١٩٧٩ - القاهرة.
- صحف: البعث - الثورة - تشرين.
- مجلة الحياة السينمائية الأعداد ١ - ١٠.
- مجلة هنا دمشق.
- ملحق الأنوار الأسبوعي العدد ٣٦٢٠ تاريخ ٢٩ت - ١٩٧٠.
- مجلة الطريق، العددان ٧ - ٨ ١٩٧٢.
- مجلة الدستور اللبنانية العدد ٢٣٧ - ص٤٦ - تاريخ ٢٨ /٤/ ١٩٧٥.
- توصيات المائدة المستديرة للسينما والثقافة العربيةدورات:١٩٦١-١٩٦٣-١٩٦٤.
- توصيات ندوة السينما اللبنانية لكل من فريد جبر ولوسين خوري.
- منشورات وتقارير اليونسكو.
- تاريخ السينما في العالم - جورج سادول.
- خمسة عشر عاماً من تاريخ السينما العالمية - غي هانيبال.
- مصنفات أندية السينما العربية.
- مصنفات دوائر الإنتاج السينمائي في إدارات التلفزيونات العربية.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

المؤلف في سطور

جان الكسان

كاتب وإعلامي وباحث من سورية

عضو مؤسس في اتحاد الكتاب العرب

عضو مؤسس في اتحاد الصحفيين العرب

له في المكتبة العربية خمسة وخمسون كتابا من تأليفه

له عشرة كتب في موضوع السينما

عنوانه البريدي : دمشق – سورية – ص.ب ٢٥٤٦

الهاتف : ٥١٣٣٣١٦

الخليوي : ٠٩٤٩٥٢٢٣٤

الفاكس : ٥١١٢٤٣٢

كتب المؤلف في موضوع السينما

السينما السورية في خمسين عاماً – وزارة الثقافة – ١٩٧٨

السينما في الوطن العربي – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٨٢

تاريخ السينما السورية – وزارة الثقافة – ١٩٨٨

الصهيونية والسينما – دار طلاس – ١٩٩٠

العالم عن الشاشتين – ١٩٩٤ – دمشق

قضايا عربية في السينما – ١٩٩٥ – اتحاد الكتاب العرب

العرب ... والسينما – ١٩٩٦ – دمشق

خمسون مخرجاً عربياً – قيد الطبع

الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة –١٩٩٩ – مؤسسة السينما في سورية

السينما العربية وآفاق المستقبل ٢٠٠٥ – مؤسسة السينما في سورية

الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة





سعر النسخة داخل القطر ٢٨٥ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ٥٧٠ ل.س

٢٠٠٦